تنقیدی اِصطلاحات
توضیحی لُغت
ڈاکٹر سلیم اختر
احسان الحق
بی ایس اردو

ترتیب

پیش لفظ

فلسفہ، سائنس، مذہب، تصوف، روحانیت، ریاضی، شماریات حتیٰ کہ جادو ٹونہ اور تحقیق و تنقید تک ہر نوع کا علم نظریہ، تصور اور فکر مخصوص اصطلاحات کا حامل ہے۔ علمی نظریہ سازی اصطلاح سازی کے بغیر ناممکن ہے اسی لیے تھیوری اصطلاح سازی کا کھیل ثابت ہوتی ہے، لہٰذا کسی بھی علمی، تحقیقی اور فلسفیانہ تحریر میں درست اور قطعی ابلاغ کے لیے اصطلاح اساسی کردار ادا کرتی ہے۔ اصطلاح ہمہ جہت ہونے کے ساتھ ساتھ متعدد اور متنوع طرح سے استعمال ہو سکتی ہے۔ اصطلاح اگر ایک طرف علم، تھیوری یا شے کے لیے نیم پلیٹ ثابت ہو سکتی ہے تو دوسری جانب علمی شارٹ کٹ بھی ہے۔ چند حروف پر مشتمل اصطلاح سنتے ہی متذکرہ علم، تصور یا شے سے وابستہ تمام تحقیقی مراحل اور جملہ علمی جزئیات کا تناظر مہیا ہو جاتا ہے۔ اسی لیے علمی کتب و مقالات میں اصطلاح وزیٹنگ کارڈ ثابت ہوتی ہے..... شناخت کا علمی انداز! اور اسی میں اصطلاح کی افادیت مضمر ہے۔

اپنی ذات میں اصطلاح کے الفاظ ان معنی میں ''غیر جانبدار'' ہوتے ہیں کہ صرف لغوی مفہوم کے تابع ہوتے ہیں جبکہ اصطلاح بنتے ہی لفظ لغت کی سطح سے بلند ہو کر علم کا مسند نشین ثابت ہوتا ہے۔ یوں سادہ معنی کا حامل لفظ ہمہ جہت ثابت ہو سکتا ہے۔ سادہ سی مثال پیش ہے۔ اقبالؔ اور غالبؔ دو بڑے شاعر ہیں لیکن اقبالیات یا غالبیات کہیں تو دونوں شاعروں کی سوانح، ذات و صفات، شعری محاسن، اسلوب اور دیگر امور سے وابستہ تحقیقی، تنقیدی اور تحسینی کتب و مقالات سب کا تناظر مہیا ہو جاتا ہے۔

مطالعۂ اصطلاح میں یہ امر دلچسپ ہے کہ اصطلاح جس لفظ یا الفاظ سے تشکیل پاتی ہے وہ اس مقصد کے لیے نہیں ہوتے لیکن اصطلاح بنتے ہی انہیں نیا تشخص مل جاتا ہے۔ یوں وہ علمی وقار حاصل کر لیتے ہیں۔

دیگر علوم کی مانند اردو تحقیق و تنقید میں بھی اصطلاحات کا سلسلہ چلتا ہے۔ ایسی اصطلاحات جو ہر دو کے علمی تقاضوں سے مطابقت رکھتی ہیں، تاہم بعض اصطلاحات خانہ ساز ہیں (جیسے تشبیہ، استعارہ) کچھ انگریزی اصطلاحات کے تراجم ہیں (جیسے مختصر افسانہ، نقطۂ عروج) جبکہ مناسب تراجم نہ ہونے کے باعث

متعدد اصطلاحات اصل کے مطابق مستعمل ہیں (جیسے ناول، ناولٹ)

تنقیدی اصطلاحات کی یہ لغت کسی تعلّی کے بغیر پیش ہے۔سیدھی سی بات ہے کہ اس نوع کے کام میں تکمیل کا دعویٰ نادانی ہے:

یہ کہہ دو دعویٰ بہت بڑا ہے پھر ایسا دعویٰ نہ کیجیے گا

تاہم تحقیق وتنقید کی اصطلاحات جمع کرنے میں اپنی سی کوشش ضرور کی لیکن اس کے باوجود میں خود کو اس اعتراف پر مجبور پاتا ہوں کہ یقیناً کچھ اصطلاحات سے صرفِ نظر ہوا ہوگا بلکہ اس کا بھی امکان ہے کہ کتاب چھپتے چھپتے کچھ نئی اصطلاحات بھی اختراع ہو چکی ہوں گی۔علوم کے پھیلتے آفاق، تصوراتِ نو کے ضمن میں نئی نئی اصطلاحات اختراع کرتے رہتے ہیں اسی لیے "جمع" کرنے والے کے لیے تعلّی کے بجائے معذرت ہی بہتر ہے۔

اس کتاب کی تیاری میں فرہنگ آصفیہ کے ساتھ ان دو کتابوں سے بھی بطورِ خاص استفادہ کیا گیا:

1- جوزف ٹی شپلے کی "ڈکشنری آف ورلڈ لٹریچر" (نیو جرسی:1962ء)

2- جے۔اے کڈن کی "اے ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز" (لندن:1982ء)

اصطلاح کے اندراج کی مناسبت سے مزید مطالعہ کے لیے حسبِ ضرورت کتابیات بھی درج کر دی گئی ہے۔

توقع ہے کہ یہ کتاب تحقیق وتنقید کے اساتذہ اور طلبہ کے ساتھ ساتھ ان اصحاب کے لیے بھی باعث افادہ ہوگی جو تحقیق وتنقید سے وابستہ اصطلاحات اور موضوعات ومسائل کے بارے میں سنجیدہ ہیں۔

میری دیگر کتب کی مانند یہ کتاب بھی محبی نیاز احمد اور ان کا خوش خصال صاحبزادہ افضال احمد شائع کر رہے ہیں۔ان دونوں سے محبت کا جو رشتہ گزشتہ چالیس برس سے استوار ہے، اس رشتہ میں یہ کتاب سنگِ میل ثابت ہوگی۔

میری مانند نیاز صاحب بھی شوگر گرفتہ ہیں، ان کی صحت وسلامتی کے لیے دعا گو ہوں۔

569- جہانزیب بلاک، گلی نمبر 17
علامہ اقبال ٹاؤن۔لاہور

سلیم اختر
پہلا روزہ:2010ء

ooOoo

آ

آپ بیتی:

انگریزی Autobiography کے مترادف کے طور پر آپ بیتی/خودنوشت سوانح عمری جیسا کہ نام ہی سے ظاہر ہے وہ کتاب جو اپنے ذاتی احوال وکوائف کے بارے میں تحریر کی گئی ہو۔ اس لحاظ سے پنجابی لفظ ''ہڈ بیتی'' بھی بہت مناسب ہے۔

آپ بیتی کی تحریر کا نفسی محرک نرگسیت (Narcisism) ہے، لکھنے والا آپ بیتی کو ایسے آئینے میں تبدیل کر دیتا ہے جس میں وہ دنیا والوں کے سامنے اپنا ایسا روپ پیش کرتا ہے جس سے وہ دوسروں کے مقابلہ میں ممتاز ومنفرد نظر آتا ہے۔ اس مقصد کے لیے مثبت اور منفی دونوں طرح کا انداز اور اسلوب اپنایا جا سکتا ہے۔ اپنے بارے میں غلو سے بھی کام لیا جا سکتا ہے۔ (مثال: جوش ملیح آبادی کی ''یادوں کی برات'') اور سادہ بیانی سے بھی (مثال: میرزا ادیب کی ''مٹی کا دیا'') اپنے خراب حالات چھپائے نہیں جاتے۔ (مثال: احسان دانش کی ''جہانِ دانش'') اور اپنی ذات کے حوالہ سے تہذیب وثقافت کی بھی بات کی جاتی ہے۔ (مثال: قرۃ العین حیدر کی ''کارِ جہاں دراز ہے'') اپنا دفاع پیش کیا جاتا ہے (مثال: قدرت اللہ شہاب کی ''شہاب نامہ'') اور خود ہی اپنا محاسبہ کیا جاتا ہے (مثال: ڈاکٹر جاوید اقبال کی ''اپنا گریباں چاک'')..... الغرض آپ بیتی میں اظہار واسلوب کا بہت تنوع ملتا ہے۔

آزاد غزل:

ہیئت واسلوب اور مضامین کے لحاظ سے غزل پابند (بلکہ بعض امور کے لحاظ سے تو بند) صنفِ سخن ہے لیکن جس طرح نظم کی پسلی سے آزاد اور پھر نثری نظم نے جنم لیا اسی طرح پابند غزل سے آزاد غزل حاصل کی گئی۔

آزاد غزل میں (آزاد نظم کی مانند) مکمل بحر کے بجائے صرف رکن سے کام لیا جاتا ہے۔ قافیہ اور ردیف البتہ برقرار رکھا جاتا ہے۔

بھارت میں سب سے پہلے آزادغزل کا تجربہ کیا گیا اور زیادہ تر وہاں کے ناقدین نے ہی اس کے جواز اور عدم جواز پر خامہ فرسائی کی۔ چنانچہ علیم صبا نویدی کی مرتبہ ''آزادغزل: شناخت کی حدود میں'' (مدراس:1983ء) جس میں ڈاکٹر کرامت علی کرامت، مہدی جعفر، ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی، مظہرامام، مناظر عاشق ہرگانوی، ظہیر غازی پوری، علیم صبا نویدی، ڈاکٹر عنوان چشتی، حسن فیاض، ظفر ہاشمی، ناوک حمزہ پوری، فرحت قادری، وحید امجد، اعجاز شاکری اور کاظم نائلکی کے مضامین وتاثرات شامل ہیں جبکہ راقم نے پاکستان کی نمائندگی کی۔

ڈاکٹر کرامت علی کرامت ''آزادغزل، ایک محاسبہ'' (مطبوعہ ماہنامہ ''صریر'' سالنامہ جون۔ جولائی 2004ء۔ کراچی) میں لکھتے ہیں:

> ''آزادغزل کا نام اس صنف سخن کے لیے چل نکلا ہے جسے مظہر امام نے 1945ء میں آزمایا..... سلیم شہزاد نے بعد میں اس صنفِ سخن کے لیے ''آزادغزل'' کے بجائے ''غزلیہ'' کا نام تجویز کیا۔''

جگن ناتھ آزاد نے بھی مظہر اسلام کے بارے میں تحریر کردہ مضمون بعنوان ''مظہر امام وہ کہ جسے جان و دل کہوں'' (مطبوعہ ماہنامہ ''الحمرا'' لاہور جنوری 2004ء) میں بھی مظہر امام کو آزادغزل کا موجد قرار دیتے ہوئے لکھا:

> ''مظہر امام آزادغزل کے بھی موجد ہیں۔''

بھارت میں مظہر امام کے علاوہ آزادغزل کے ان شعراء کے اسماء گنوائے جا سکتے ہیں۔ رفعت سروش، حرمت الاکرام، یوسف جمال، ساحر ہوشیار پوری، نازش پرتاب گڑھی، رفعت غوری، زرینہ ثانی، کرشن موہن، عابد کاشمیری، آزاد گلاٹی، خالد رحیم، بدیع الزماں خاور۔

خود مظہر امام نے بھی یہی دعویٰ کیا ہے:

> ''میں نے محسوس کیا کہ اگر آزادنظم ہی کی طرح آزادغزل کہی جائے اور مصرعوں میں ارکان کی کمی بیشی روا رکھی جائے تو غیر ضروری الفاظ اور فقروں سے نجات پائی جا سکتی ہے اور خیال کو وسعت بھی بخشی جا سکتی ہے۔ میں نے غزل کے دوسرے لوازمات اور صنفی خصوصیات پر حرف نہیں آنے دیا۔ چونکہ ارکان کی کمی بیشی سے ہی آزادنظم کی تشکیل ہوتی تھی اس لیے مجھے اس کے مقابل ''آزادغزل'' ہی مناسب نام معلوم ہوا۔''

(بحوالہ مقالہ ''غزل کی ہیئت میں تجربات'' از ڈاکٹر ارشد محمود ناشاد مطبوعہ ''جمالیات'' (2) اٹک۔ اپریل 2009ء)

اسی مقالہ میں مظہر امام کی پہلی آزاد غزل (مطبوعہ سہ ماہی ''رفتارِ نو'' دربھنگا (جنوری 1962ء)
درج ہے۔

ڈاکٹر ارشد محمود ناشاد کے محولہ بالا مقالہ میں آزاد غزل اور غزل میں ہیئت کے تجربات پر سیر حاصل گفتگو کی گئی ہے اسی مقالہ سے یہ علم ہوتا ہے کہ ''1995ء میں محمد اقبال نجمی نے ''پاکستانی آزاد غزل'' کے نام سے ایک مجموعہ مرتب اور شائع کیا۔ اس مجموعے میں قتیل شفائی، ماجد الباقری، سجاد مرزا، محمد اقبال نجمی، قاضی اعجاز محمور اور سعید اقبال سعدی کی آزاد غزلیں شامل ہیں۔ ان آزاد غزلوں میں ردیف اور قافیہ کا التزام رکھا گیا ہے مگر وزن کے لحاظ سے مصرعے بڑے چھوٹے ہیں۔''

تامل ناڈو کے شاعر علیم صبا نویدی کی ''ردِ کفر'' (1979ء) آزاد غزلوں کا اولین باضابطہ مجموعہ ہے۔ پاکستان میں قتیل شفائی کا نام لیا جاسکتا ہے۔

ڈاکٹر کرامت علی کرامت مقالہ ''آزاد غزل..... میری نظر میں'' (''آزاد غزل: شناخت کی حدوں میں'' ص: 16) لکھتے ہیں کہ زیادہ تر آزاد غزلیں بحر رمل، متدارک، متقارب، ہزج، مخبث، مصارع میں کہی گئی ہیں اسی مقالہ میں فیض احمد فیض کی یہ ''آزاد غزل'' درج ہے:

شوقِ دیدار کی منزلیں
پیار کی منزلیں
دل میں پہلی لپک عشق کے نور کی
حسنِ دلدار کی منزلیں
منزلیں منزلیں
قول و اقرار کی منزلیں
پھول کھلنے کے دن
حسنِ عالم کے گلزار کی منزلیں

قتیل شفائی کا یہ شعر درج ہے:

دیر تک جاگتے رہنے کی عادت ہے مجھ کو
آزما لے شب فرقت مجھ کو

مظہر امام نے ''آزاد غزل، پر ایک نوٹ'' میں اسے ''اچھوت صنفِ سخن'' قرار دیتے ہوئے 1945ء میں تحریر کردہ اپنی اور اردو زبان کی پہلی آزاد غزل تحریر کی ہے:

ڈوبنے والوں کو تنکے کا سہارا آپ ہیں

عشق طوفاں ہے، سفینہ آپ ہیں
آرزوؤں کی اندھیری رات میں
میرے خوابوں کے افق پر جگمگایا جو ستارہ آپ ہیں
کیوں نگاہوں نے کیا ہے آپ ہی کا انتخاب
کیا زمانہ بھر میں یکتا آپ ہیں؟
میری منزل بے نشاں ہے لیکن اس کا کیا علاج؟
میری ہی منزل کی جانب جادہ پیما آپ ہیں
ہائے وہ ایفائے وعدہ کی تحیّر خیزیاں
ان کی آہٹ پر ہی گھر کا کونا کونا چیخ اٹھا تھا کہ "اچھا آپ ہیں"
("آزاد غزل شناخت کی حدوں میں" ص: 75-74)

آزاد غزل تجربہ کی حد تک تو رہی لیکن یہ باضابطہ تحریک کی صورت اختیار نہ کر سکی۔ حالانکہ آزاد غزل گو شعراء میں معروف نام بھی نظر آتے ہیں۔ دراصل مروّج غزل سے قاری کی جو کنڈیشننگ ہو چکی ہے، آزاد غزل کی صورت میں قاری کو جو ڈی کنڈیشننگ کرنا پڑتی ہے اس کی وجہ سے آزاد غزل اگر بے معنی نہیں تو کم از کم بے نمک ضرور نظر آتی ہے۔ اصل کمال فنی پابندیاں توڑ کر شاعری کرنے میں نہیں بلکہ اصل کمال صنف کی حدود و قیود میں رہتے ہوئے اچھی شاعری کرنا ہے۔

مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے۔ ماہنامہ "شاعر"۔ نثری نظم اور آزاد غزل نمبر (بمبئی: 1983ء)

آزاد نظم (Verse Libry / Free Verse)

بے قافیہ و ردیف نظم جس میں بحر کے بجائے کسی مخصوص بحر کے ارکان کی پابندی کرتے ہوئے صوتی آہنگ پیدا کیا جاتا ہے۔ ڈاکٹر اسلم حنیف کے بموجب "مُعَرّا، آزاد اور نثری شاعری مغرب سے بھی سینکڑوں سال قبل عربی و فارسی ادب میں موشّح کے تحت معرضِ وجود میں آ چکی تھی۔ اس لیے ان اصناف کے ساتھ نظم کے بجائے لفظ موشّح ہی استعمال کرنا چاہیے۔ موشّح کا لفظ تمام ایسے منظوم کلام پر عاید ہوتا ہے جس میں عروض و فن یا پابندیوں سے جزوی یا کلّی انحراف پایا جاتا ہے۔ اس لیے مساوی آہنگ پر مشتمل غیر مقفّی شاعری کی شناخت کے لیے مُعَرّا، موشّح اور جو کلام بحر ارکان کی اہمیت کے باوجود غیر مساوی آہنگ سے عبارت ہوں۔ (اُس میں قافیہ استعمال کیا جائے یا نہ کیا جائے۔) ایسی نظموں کی شناخت کے لیے آزاد موشّح اور ہر طرح کے عروض اور فنی

التزامات کی نفی کے باوجود باطنی آہنگ پر مشتمل کلام کو نثری موشح ہی کے نام سے موسوم کیا جانا چاہیے۔'' حوالہ: مقالہ بعنوان ''آزاد موشح (نظم) تخلیق کے کچھ بنیادی اصول'' مطبوعہ ماہنامہ ''صریر'' (فروری 2004ء)

آمد:

آمد کا تعلق تخلیقی عمل سے ہے۔ ہوتا یہ ہے کہ بعض اوقات شاعر کے ذہن میں اچانک ہی خود بخود کوئی خیال یا مضمون آجاتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ بعض اوقات تو مناسب الفاظ کے ساتھ مکمل شعر ذہن میں آجاتا ہے۔ جملہ تخلیقی اصناف سے متعلق افراد کے تجربہ سے اس کی توثیق ہو جاتی ہے مگر مولانا الطاف حسین حالیؔ اس کے قائل نہیں۔ ''مقدمہ شعر و شاعری'' میں اسے مسترد کرتے ہوئے وہ یوں لکھتے ہیں:

''مستثنٰی حالتوں کے سوا ہمیشہ وہی شعر زیادہ مقبول، زیادہ لطیف، زیادہ بامزا، زیادہ سنجیدہ اور زیادہ موثر ہوتا ہے جو کمال غور و فکر کے بعد مرتب کیا گیا ہو۔''

آورد:

آمد کے برعکس اگر غور و فکر، کانٹ چھانٹ اور اصلاح کے بعد شعر لکھا جائے تو اسے آورد کہتے ہیں۔ مولانا الطاف حسین حالیؔ ''مقدمہ شعر و شاعری'' میں اسے سراہتے ہوئے رقمطراز ہیں:

''برائے پاکی لفظے شبے بروز آرد
کہ مرغ و ماہی باشد خفتہ او بیدار
جس قدر کسی نظم میں زیادہ بے ساختگی اور آمد معلوم ہو اسی قدر جاننا چاہیے کہ اس پر زیادہ محنت، زیادہ غور اور زیادہ اصلاح کی گئی ہوگی۔''

ooOoo

الف

ابلاغ(Communication)

اظہار تخلیق کار کا مسئلہ ہے جبکہ ابلاغ قاری کا! اگر قاری تک بطریق احسن مفہوم نہیں پہنچ پاتا تو خوبصورت اظہار کے باوجود بھی کامیاب ابلاغ نہ ہوگا۔ اس لیے تخلیق کار شعوری طور سے اظہار کو زیادہ سے زیادہ موثر بنانے کی کوشش کرتے ہیں اور اس مقصد کے لیے تشبیہ، استعارہ، علامت، تمثیل، تلمیح، صنعتوں، مجاز مرسل اور تمام آلاتِ اسلوب بروئے کار لاتا ہے۔ تب صورتحال یہ ہوتی ہے:

میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے

ابہام(Ambiguity)

لاطینی لفظ Ambiguity کا لغوی مطلب ''بیک وقت دونوں جانب گاڑی چلانا'' ہے لیکن ادب ونقد میں ابہام کے مقبول مفہوم میں یہ امور شامل ہیں:

1- الجھی بات/مشکل عبارت

2- مشکل الفاظ کی وجہ سے مفہوم کا ناقابل فہم ہونا

3- شعر میں ایسی علامتوں/استعاروں کا استعمال جن تک قاری کے ذہن کی رسائی نہیں ہو پاتی۔

4- دوراز کار مثالوں سے مفہوم کو الجھا دینا۔

جدید نظم گو شعراء بالخصوص میراجی کی شاعری کے بارے میں جب یہ کہا گیا کہ وہ مبہم ہے اور اس لیے ناقابل فہم تو ایسا دراصل ان علامات کی وجہ سے تھا جو اس کے عہد کے ناقدین/قارئین کے لیے نامانوس تھیں۔ غالب کے بارے میں بھی یہی کہا گیا تھا لیکن اب غالب اور میراجی دونوں کے بارے میں ابہام والی بات صحیح نہیں لگتی۔ بالفاظِ دیگر ابہام کو اضافی قرار دیا جاسکتا ہے۔ یوں ایک عہد کا ابہام دوسرے عہد کے لیے الہام بھی ثابت ہوسکتا ہے۔

ابہام کے سلسلہ میں علامہ اقبال نے "Stray Reflection" میں کیا اچھی بات لکھی ہے:

"میتھیو آرنلڈ دوٹوک قسم کا شاعر ہے مگر میں تو شاعری میں کسی حد تک ابہام کو پسند کرتا ہوں۔ اس لیے کہ ابہام ہمارے ہیجانات کو گمبھیر محسوس ہوتا ہے۔"

انگریزی تنقید میں ولیم ایمپن نے ابہام کی تشریح و توضیح کرتے ہوئے ابہام کی سات صورتیں بیان کی ہیں۔ ملاحظہ کیجیے:

Empson. William "Seven Types of Ambiguity" (London. 1930)

ادب (عربی، اسمِ مذکر)

اگر چہ لغوی معنی ہر چیز/ امر/ بات کی حد کو ملحوظ رکھنا ہے لیکن بالعموم دو مفہوم میں استعمال ہوتا ہے۔ اخلاق، تعظیم و تکریم، شرم اور انگریزی لفظ "Literature" کے مترادف تحریر کے لیے، جہاں تک مروّج اصطلاح کا تعلق ہے تو اس کی تشریح و توضیح میں اہل قلم نے خاصی خامہ فرسائی کی اتنی کہ کبھی کبھی تو یہ سوال کرنے کو جی چاہتا ہے کہ ادب کیا نہیں؟

تاہم بالعموم تخلیقی نثر (داستان، ناول، افسانہ) اور شاعری کی جملہ اصناف کے لیے بحیثیت مجموعی ادب مستعمل رہا ہے۔

ادب عالیہ:

"Classic" کے لیے استعمال ہوتا ہے یعنی ماضی کی ایسی تخلیق یا تخلیق کار جو دائمی شہرت کا حامل ہونے کی بنا پر زمان و مکاں کی حدود سے ماورا ہو جائے۔ سیّد عابد علی عابد نے ولی کو اردو کا کلاسیک قرار دیا تھا۔

زرد ادب "Yellow Literature" فحش، مبتذل، جنسی کنایوں والے ذو معنی فقرات/ الفاظ اور گالیوں پر مبنی ادب۔

فحش ادب: جنسی موضوعات پر واشگاف اسلوب میں قلم بند کرنا۔ تحریر میں جنسی الفاظ و محاورات کا استعمال، جنسی افعال اور مناظر کا برانگیختہ کرنے والے اسلوب میں بیان، انگریزی میں اس کے لیے Pornography کی اصطلاح مستعمل ہے۔

بحیثیت مجموعی ادبی اور غیر ادبی تحریر یا تخلیق کے تعین کے ضمن میں یہ امر توجہ طلب ہے کہ ہمارے

سامنے لاتعداد تحریریں ہوتی ہیں لیکن ان میں سے ہم صرف چند اور مخصوص نوعیت کی تحریروں ہی کو ادب قرار دیتے ہیں۔ آخر دیوانِ غالب کیوں ادب ہے اور ریلوے ٹائم ٹیبل، کیمسٹری کی کتاب یا اخبار کی خبر کیوں نہیں؟ حالانکہ عملی افادہ کے لحاظ سے غالباً یہ تینوں ہی دیوانِ غالب سے زیادہ اہم قرار دی جاسکتی ہیں جبکہ دیوان کو ان پر فوقیت دیتے ہوئے ادب قرار دیتے ہیں تو شعوری یا لاشعوری طور پر ہمارے ذہن میں ایک معیار ہوتا ہے۔

ہم نثر اور نظم میں تقسیمِ ادب کے عادی ہیں۔ اسی طرح خشک اور ٹھوس موضوعات یعنی غیر ادبی مواد کے لیے صرف نثر ہی کو وسیلۂ اظہار سمجھا جاتا ہے لیکن تاریخِ ادبیات کے مطالعہ سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ بعض مما لک خصوصیت سے قدیم یونان میں..... طبی اور سائنسی موضوعات پر منظوم رسالہ تحریر کرنے کا رواج تھا بلکہ یہ تعجب خیز سہی لیکن حقیقت ہے کہ تمام دنیا کو اصطلاحات کا ذخیرہ بہم پہنچانے اور فن شاعری پر پہلی باضابطہ تصنیف ''بوطیقا'' دینے والی یونانی قوم کے پاس تخلیقات کے لیے ادب یا لٹریچر ایسا جامع اور موزوں لفظ ہی نہ تھا۔

مختلف نقادوں نے ادبی اور غیر ادبی تحریروں میں تفریق کے لیے معیار وضع کرنے کی کوشش کی ہے۔ مثلاً ہڈسن ادب کے لیے مواد، موضوع اور پیشکش کے انداز میں عمومی دلچسپی کے حامل عناصر کے ساتھ ساتھ مخصوص ہیئت اور اس سے جنم لینے والے جمالیاتی حظ کو لازم سمجھتا ہے جبکہ سکاٹ جیمز قوتِ استدلال کو امتیاز کا باعث تسلیم کرتا ہے۔

عام طور سے ادب اور غیر ادب کے ضمن میں موضوعات کی فہرست گنوادی جاتی ہے لیکن یہ گمراہ کن ہے کیونکہ اس معاملہ میں موضوع ثانوی اہمیت رکھتا ہے۔ اصل چیز تو مقصدِ تحریر ہے، ایسا کوئی ادبی قانون نہیں جس کی رو سے ادبی اور غیر ادبی موضوعات کا تعین کیا جاسکتا ہو۔ ادیب ہر موضوع پر قلم اٹھا سکتا ہے۔

ادب کی تفہیم کے لیے قارئین کا جائزہ لینا بھی ضروری ہے۔ جب ''مقصدِ تحریر'' پر زور دیا گیا تو دراصل وہ قارئین ہی کی بات تھی یعنی لکھنے والا قارئین کے کس طبقہ سے خطاب کرتا ہے۔ یہ درست ہے کہ کسی کتاب پر یہ نہیں لکھا ہوتا کہ اسے صرف فلاں طرح کا قاری ہی پڑھ یا خرید سکتا ہے لیکن اس کے باوجود عمومی انداز سے قارئین کے کچھ حلقے سے بنے ہوتے ہیں اور یوں کتابیں زیادہ تر ایسے حلقوں میں ہی مقبول ہوتی ہیں۔

تنقید یا ایسے ہی کسی اور دقیق موضوع پر لکھنے والا منطق اور استدلال کے ساتھ ساتھ زبان کو اصطلاحات اور حوالوں سے بوجھل بھی بنا سکتا ہے اور اس موضوع سے دلچسپی رکھنے والوں میں ہی زیادہ تر مقبول ہوگی۔

قارئین سے بھی یہ واضح ہو جاتا ہے کہ مصنف کے قلم سے نکلنے کے بعد ایک تحریر اس کے نام کی حامل ہونے کے باوجود بھی اس کی ''اپنی'' نہیں رہتی اور اس کا افادی، تخلیقی اور غیر تخلیقی ہونا اس کے استقبال اور پھر ادبی عمر کا تعین کرتا ہے۔

اس بحث سے کم از کم یہ تو واضح ہو ہی جاتا ہے کہ ادب کی ماہیت کا تجزیہ آسان نہیں۔ موضوع،

اسلوب اور دیگر عوامل کے مطالعہ سے ادبی خصائص کا تعین اور بات ہے لیکن ان میں سے کسی ایک عنصر کو بھی ادبی اور غیر ادبی تحریروں میں امتیاز کے لیے بنیاد نہیں بنایا جا سکتا۔

ادبی اور غیر ادبی (یا افادی) تحریروں میں تخلیقی اُپج سے امتیاز کیا جا سکتا ہے۔ یہ تخلیقی جدت ہی تو ہے جو لغوی مفہوم سے قطع نظر الفاظ کو علامات، استعارات، محاورات، تلمیحات وغیرہ کی صورت میں ایک نیا اور دلکش روپ عطا کرتے ہوئے اسلوب کے حسن سے قاری کے تخیل کو متاثر کرتی ہے۔ غیر ادبی یا افادی تحریر معلومات بخشنے اور مواد کی درستی کے باوجود بھی تخیل کے لیے تحریک مہیا کرنے میں ناکام رہتی ہے۔ ادبی تحریر کی تاثیر اور اس کے دیرپا اثرات کی بھی یہی وجہ ہے کہ قاری تصورات اور تخیل کی بنا پر ادب پارہ کے تاثرات کو مکمل طور سے جذب کر لیتا ہے۔ عام ڈگر سے ہٹ کر منفرد اظہار کی جدت اور خیال کے انوکھے پن سے قاری پر جو خاص کیفیت طاری ہوتی ہے، اس کی بنا پر جب بھی ادب کا مطالعہ کیا جائے گا، وہ کیفیت طاری ہوگی۔ مثلاً جغرافیہ دان جب ہمالیہ کی بلند ترین چوٹیوں کی پیمائش بتا کر ہماری معلومات میں اضافہ کرتا ہے تو ہمیں اس سے کسی طرح کا جمالیاتی حظ حاصل نہیں ہوتا۔ نہ ہی ماؤنٹ ایورسٹ کی بلندی ہمارے تخیل کے لیے مہمیز ثابت ہوتی ہے لیکن جب اقبال کہتا ہے:[؎]

اے ہمالہ! اے فصیلِ کشورِ ہندوستاں
چومتا ہے تیری پیشانی کو جھک کر آسماں

تو ایک منظر نگاہوں کے سامنے آ جاتا ہے جس سے تخیل متاثر ہوتا ہے اور جمالیاتی حظ حاصل ہوتا ہے۔ یہی ادبی تحریر کا وہ وصف ہے جس کے لیے سنسکرت میں ''رس'' کی اصطلاح استعمال ہوتی ہے اور جس سے غیر ادبی، معلومات بخش یا افادی تحریر عاری ہوتی ہے۔

مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے:

Hudson, William Henry ' An introduction to the Study of Literature." London, 1957

ادبِ لطیف:

اردو نثر میں اسلوب کی حسن کاری کا وہ انداز جس کی اساس ادب برائے مسرت/ حظ پر استوار تھی۔
اگرچہ ادبی اسلوب میں جمالیات ہمیشہ ہی سے موثر کردار ادا کرتی رہی ہے لیکن ادب لطیف میں جمالیات برائے جمالیات تھی۔ ادب لطیف لکھنے والے ادب برائے ادب کے قائل تھے۔ (ہر چند کہ اس زمانہ میں یہ اصطلاح وضع نہ کی گئی تھی) اسی سبب ان کی نثر حسن سے عیش کوشی اور لذتیت کی ترجمان تھی۔ ادب لطیف کو سرسید

تحریک کی عقلیت، مقصد پسندی، قومی درد، ملّی اصلاح اور مستقبل بینی کے خلاف ردِعمل بھی سمجھا جا سکتا ہے۔ ادبِ لطیف کے رسیا ان سب امور سے منکر تھے۔ وہ صرف لمحۂ موجود سے لذت کا رس کشید کرنے کے تخلیقی عمل کے قائل تھے جس کا اظہار وہ حسن پرستی کے ذریعہ سے کرتے تھے۔ یہ حسن عورت کے وجود سے مشروط تھا۔ وہ صحیح معنوں میں..... وجودِ زن سے ہے تصویرِ کائنات میں رنگ..... کے قائل تھے۔ چنانچہ کسی مصور کی مانند لفظوں کو رنگوں کی مانند استعمال کرتے ہوئے وجودِ زن کی مصوری میں محو رہے۔ حسن کا دوسرا روپ فطرت پرستی میں ظاہر ہوا۔ چنانچہ اسلوب بدل بدل کر مناظرِ فطرت کی مرقع نگاری بھی کی گئی مگر ان کی فطرت پرستی، فطرت کے حوالہ سے کسی فلسفیانہ فکر یا متصوفانہ سوچ کی مظہر نہ تھی، فطرت پسندی برائے حسن پرستی تھی جس کا اظہار فطرت کی لفظی تصویر کشی میں ہوا۔

جہاں تک اردو میں ادبِ لطیف کے آغاز اور ترویج کا تعلق ہے تو ڈاکٹر عبدالودود خاں اپنے تحقیقی مقالہ ''اردو نثر میں ادبِ لطیف'' میں رقمطراز ہیں:

> ''یلدرم ادبِ لطیف کو باقاعدہ طور پر رائج کرنے والے کہے جا سکتے ہیں۔ یلدرم سے پہلے شاعرانہ نثر کافی مقبولیت حاصل کر چکی تھی۔ لوگوں میں یہ احساس پیدا ہو چکا تھا کہ اردو نثر کو لطیف بنانا چاہیے۔ یلدرم سے پہلے شرر اور ناصر علی کا نام لیا جا سکتا ہے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ شرر کو اولیت دی جائے یا ناصر علی کو۔ شرر اور ناصر علی کے علاوہ ادبِ لطیف کے ادیبوں پر مولانا ابوالکلام آزاد کی نثر کے اثرات بھی ہیں، الہلال والبلاغ کی شعریت سے لوگ متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکے۔ شرر کے دلگداز، میر ناصر علی کے تیرہویں صدی اور صلائے عام اور سر عبدالقادر کے مخزن کے علاوہ نقاد، ہمایوں، نگار اور نیرنگِ خیال اس نئے ادبی رجحان کے پرزور حامی تھے۔'' (ص: 101-102)

جہاں تک اسلوب کی رنگینی کا تعلق ہے تو اس لحاظ سے مولانا محمد حسین آزاد کے ''نیرنگِ خیال'' کے مضامین بلکہ ''آبِ حیات'' کا بھی نام لیا جا سکتا ہے۔ ''آبِ حیات'' تنقید کی کتاب ہے مگر اس کا اسلوب جملہ شاعرانہ خوبیوں کا حامل ہے۔ ''آبِ حیات'' 1880ء میں طبع ہوئی جبکہ ناصر علی کے مجلّہ ''صلائے عام'' کا 1908ء اور عبدالحلیم شرر کے ''دلگداز'' کا اجراء 1887ء میں ہوا۔

ادبِ لطیف کے لیے کسی زمانہ میں ''ٹیگوریت'' کا مترادف بھی مستعمل تھا۔ رابندر ناتھ ٹیگور کی بنگلہ شاعری کے مجموعہ ''گیتانجلی''[1] کو نیاز فتح پوری نے اردو روپ عطا کیا تو اس نے بے حد مقبولیت حاصل کی

---

(1) ''گیتانجلی'' کا ڈبلیو بی ییٹس نے انگریزی میں ترجمہ کیا ہے۔ 1946ء میں میکملن نے لندن سے شائع کیا۔ ''نگار پاکستان'' (کراچی: شمارہ اکتوبر 1962ء) میں ''گیتانجلی'' کا اردو ترجمہ ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔

اور ٹیگور کے اسلوب کی پیروی سے اردو ادیبوں نے بھی اپنے اسلوب کا رنگ چوکھا کیا لیکن اسلوب کی یہ حسن کاری ٹیگور کی روحانیت سے مُعرا تھی، لہٰذا یہ تجربہ محض کاغذی پھول ثابت ہوا اور سارا زور نثر کو زیادہ سے زیادہ جذباتی بنانے پر صرف ہونے لگا اور فقروں میں جذباتی تموج کے اظہار کے لیے اس سے کام لیا جانے لگا۔

ادبِ لطیف کا محرک کوئی فلسفہ یا نظریہ و تصور نہ تھا اس لیے یہ بدلتے ادبی ذوق کا مقابلہ نہ کر سکا۔ ادھر 1936ء میں ترقی پسند ادب کی تحریک کے تحت جنم لینے والے نئے ادبی شعور اور ادب برائے زندگی کے تصور کی بادِ تند نے ادبِ لطیف کے ٹمٹماتے چراغ کو گل کر دیا مگر ترقی پسند ادیبوں سے پہلے ہی ثقہ حضرات نے اس سے اظہارِ بےزاری شروع کر دیا تھا۔ جب رشید احمد صدیقی نے 1926ء میں ''سہیل'' (علی گڑھ) جاری کیا تو پہلے شمارہ (جنوری۔1926ء) کے اداریہ میں ادبِ لطیف کی ان الفاظ میں مذمت کی:

> ''سہیل میں اس قسم کے کوئی مضامین راہ نہ پا سکیں گے جن کو آج کل عرفِ عام میں ادبِ لطیف بتایا گیا ہے۔ ادبِ لطیف اور ٹیگوریت نے سب سے بڑا ظلم یہ کیا کہ اس نے الفاظ کی ایک چیستان مقرر کر دی ہے جن کے سمجھنے یا ان سے مستفید ہونے کے لیے ضرورت سے زیادہ عقل و دماغ یا رقیق جذبات کی ضرورت ہے۔ یہ صنف ہمارے ان نوجوانوں میں بہت مقبول ہے جو ادب کو ہی صبحِ بنارس اور شامِ اودھ سمجھتے ہیں۔''

اس ضمن میں ڈاکٹر فرمان فتح پوری ''قمر زمانی بیگم'' میں تحریر کرتے ہیں: ''رومان پرور انشا پردازی کا دوسرا نام ''انشائے لطیف یا شعرِ منثور'' تھا۔ مہدی افادی، ابوالکلام آزاد، یلدرم، خلیقی، میر ناصر علی، نیاز فتح پوری اور دلگیر اکبر آبادی وغیرہ اس قسم کی نثر کے علم بردار تھے۔ در اصل انہیں کی بدولت رومان نگاری نے ایک مستقل اور مقبول رجحان کی حیثیت اختیار کر لی تھی۔''

(بحوالہ: ''نگار پاکستان'' کراچی۔ اکتوبر 2005ء)

اس عہد کے ان رومانی انشا نگاروں کی سوچ کا محور عورت اور ان کے قلم کا مدار، عورت سے وابستہ جزئیات کا لذیذ بیان و تشریح۔ ان کی تحریر سے عورت خارج کر دی جائے تو انشا نگاری کا سارا جوش سرد ہو جاتا ہے اور ولولے بگولوں کی مانند اڑ جاتے ہیں۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری کی متذکرہ تحریر سے چند اقتباسات پیش ہیں جن سے کسی حد تک اس کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ رومانی انشاء پرداز کس اسلوب میں وجودِ زن میں رنگ بھرتے ہیں۔

''نقاد کا پہلا پرچہ جنوری 1913ء میں بڑی آب و تاب کے ساتھ منظرِ عام پر آیا اور دیکھتے ہی دیکھتے فضائے ادب پر چھا گیا۔ مولانا شبلی، مہدی افادی، اکبر الہ آبادی، شوق قدوائی، مولانا حسرت موہانی، ابوالکلام آزاد، ریاض خیر آبادی، مولانا حامد حسن قادری، نظم طباطبائی سبھی اس کی محفلِ شعر و ادب میں شریک ہو

گئے۔ ہر چند کہ نقاد میں زبان و ادب کے ساتھ ساتھ دوسرے علم و فنون پر بھی تنقیدی و تحقیقی مضامین شائع ہوتے تھے لیکن اس کے لکھنے والوں کا حلقہ کچھ ایسا تھا کہ یہ رسالہ بہت جلد اردو میں رومانوی تحریروں کا دلکش مرقع اور انشائے لطیف کی تحریک کا نمائندہ بن گیا۔ بات یہ تھی کہ اس رنگ کے بڑے انشاء پرداز مثلاً مہدی افادی، نیاز فتح پوری، خلیقی، ضیا عباس ہاشمی اور خود نقاد کے مدیر دلگیر اکبر آبادی جن کی نثر رومان کا جادو جگاتی تھی سب کے سب حسن و عشق یا جمالیات کے سلسلے میں سقراط کے ایک شاگرد اور مشہور یونانی مفکر زینوفن کے فلسفۂ حسن و عشق سے متاثر تھے۔ اس فلسفے میں حسن و عشق اور عورت ایک ہی چیز کے مختلف نام تھے اور اسی کو اردو کے یہ رومان نگار اپنے فکر و خیال کا محور بنائے ہوئے تھے۔ چنانچہ نقاد کے پہلے ہی پرچے میں مہدی افادی کا مضمون ''فلسفۂ حسن و عشق'' شائع ہوا۔ اس فلسفے کو سمجھنے کے لیے اس کی چند سطریں دیکھتے چلیے:

> ''عورت کیا ہے۔ دنیا میں کیوں آئی؟ اس کا مختصر جواب یہ ہے کہ وہ محبت کی چیز ہے اور وہ محض اسی لیے آئی ہے۔ محبت ایک مقناطیسی شے ہے۔ عورت بغیر چاہنے والے کے نہیں رہ سکتی۔
>
> عورت کتنی ہی پاکیزہ وش کیوں نہ ہو، اس خیال سے خالی نہیں ہوتی کہ کوئی اس کی کا فرادائی کا شیدائی ہو۔ اس کی فتوحات اس کا سرمایہ نشاط ہیں جن سے اس کے دل کو راحت ملتی ہے اور جن سے وہ جیتے جی کبھی دستبردار نہیں ہو سکتی۔ وہ وار کر کے رہے گی کیونکہ یہ اس کی فطرت میں داخل ہے۔ شانہ سے آنچل خود نہ گرائے لیکن اگر اتفاق سے گر جائے تو وہ دل میں خوش ہوگی۔
>
> آہ عورت تو فسانہ زندگی ہے تو جس طرح ایک جھونپڑے کو اپنی صاف شفاف ہستی سے شیش محل بنا سکتی ہے۔ بڑے بڑے ایوان عیش کی تکمیل اس وقت تک ممکن نہیں جب تک تیری موجودگی کے آثار اس میں نہ پائے جائیں۔ اس کے لیے چھڑوں کی جھنکار ضروری نہیں۔ محض تیرا پس پردہ ہونا کہیں ہر کسی کے لیے ہو کافی ہے۔''

ڈاکٹر فرمان فتح پوری مزید رقم طراز ہیں:

''اردو نثر نگاری کا یہ رنگ اس زمانے میں حد درجہ مقبول تھا۔ نوجوان لکھنے پڑھنے والے تو اس پر جان چھڑکتے تھے۔ نقاد کے مدیر دلگیر کی طبیعت کو بھی اس رنگ سے خاص مناسبت تھی اور وہ بھی اسی رنگ میں لکھتے تھے۔ نثر ہو یا نظم دونوں میں تخیل کی جولانیاں حد سے بڑھی ہوئی ہوتی تھیں اور حقیقی دنیا کے مقابلے میں خیالی دنیا زیادہ کیف پرور نظر آتی تھی۔ دلگیر کے مضمون کا ایک ٹکڑا دیکھیے جو ''تصورِ جاناں'' کے عنوان سے فروری 1913ء کے ''نقاد'' میں شائع ہوا ہے۔

''سنتے ہیں عاشقِ نامراد فرہاد کو جو لطف کوہِ بے ستون میں اکیلے بیٹھ کر شیریں کے یاد کرنے اور شیریں کے ساتھ خیالی پیکر میں گفتگو کرنے میں آتا تھا۔ کبھی خود شیریں کی محبت میں نہ آیا اور ایسے ہی ہم کو بھی دلربا صورتوں سے لگاؤ ہے۔ ان کے تصور کو ہر وقت تازہ رکھنے میں جو مزہ آتا ہے، خود ان سے مل کر نہیں آتا۔''

مضمون کے اختتام پر ملٹن کا یہ قول درج ہے:

''اے عورت تو مخلوق کی سب سے بہتر نمونہ ہے۔ تو خدا کی انتہائی اور سب سے اعلیٰ مخلوق ہے۔ تجھ میں یعنی تیری ہستی میں سب اچھی چیزیں جو خیال اور نظر میں آسکتی تھیں، بدرجۂ کمال موجود ہیں تو پاک ہے تو شانِ عرفان رکھتی ہے تو نرم اور خلیق ہے تو بہت مرغوب طبع ہے اور تو بہترین کائنات ہے۔''

اس سلسلے میں خلیقی دہلوی کے ایک مضمون کا اقتباس بھی بطور نمونہ دیکھتے چلیے:

''میری محبت کی نسبت انہیں اب کوئی حسنِ ظن نہیں رہا۔ نہ سہی، یہ میرا مقدر۔ میرے واسطے ان کی قلب میں اب کوئی گنجائش نہیں رہی نہ سہی۔ یہ میری تقدیر مگر جن الزامات کو میرے ذمہ یقین کر لینے کی بنا پر وہ مجھ سے رنجیدہ ہوئے ہیں جن تہمتوں کی مجھ سے روٹھ کر انہوں نے عملاً تصدیق کر دی۔ کاش ان سے مجھ کو آگاہ کیا جاتا۔ مجھے برات پیش کرنے کا موقع، مجھے عذرِ گناہ کے لیے فرصت عطا کی جائے۔''

''میں سچ عرض کرتا ہوں، میں دربارِ محبت میں شرمندۂ عمل نہیں۔ میں نے کوئی گناہ نہیں کیا۔ محبت کے خلاف میرے دل میں کبھی کوئی مذموم تحریک پیدا نہیں ہوئی۔ میں نے ہر دعوتِ آزمائش کو لبیک کہا۔ میں نے تمام احکامات کی غلامانہ اطاعت کی۔ میں نے خدا کی قسم دل میں کبھی معصیت کی پرورش نہیں کی۔ دیکھ لینا تم اپنے عملی وہم سے شرمندہ ہو گے اور افسوس کہو گے، آہ مجھے معلوم نہیں۔ کیوں ان کی محبت شک و شبہ میں بدل گئی۔''

ڈاکٹر فرمان صاحب اس ضمن میں مزید لکھتے ہیں:

''ضیائے عباسی ہاشمی صاحب کے اندازِ انشاء پردازی اور تصویرِ خیالی کی بھی ایک جھلک دیکھتے چلیے ''میں کیا کہوں'' کے عنوان سے فروری 1913ء کے پرچے میں لکھتے ہیں:

''میں ایک مجسمِ خیال ہوں۔ میں ایک فرضی تصویر ہوں۔ میں عکس ہوں کسی کا۔ خدا معلوم کس کا۔ میں یہ کچھ بھی نہیں۔ میں خانۂ معشوق کی دیوار پر ایک قدِ آدم آئینہ

ہوں۔ مجھ میں یار اور اغیار دونوں کی صورتیں عکس فگن ہیں۔''

چونکہ میری ابتداء عشق اور خواہش کے ضمیر سے ہے۔ اس لیے میں خواہشوں کا ایک مجموعہ ہوں۔ بیاضِ عشق کا مرقع ہوں۔ کتابِ محبت کا ایک ورق ہوں۔ ورق کی طرح مجھے بھی نہیں معلوم مجھ میں کیا لکھا ہے اور یہ بھی خبر نہیں کہ مجھے کون پڑھے گا۔''

''لیکن اس قسم کے نوجوان انشاء پردازوں کے امام حقیقتہً نیاز فتح پوری تھے۔ اس وقت ان کا قیام دلّی میں تھا اور ان کے قلم کی جولانیاں اردو نثر میں غضب کا رنگ و نور بکھیر رہی تھیں۔ یونانیوں کے فلسفہ حسن و عشق کا انہوں نے گہرا مطالعہ کیا تھا اور یورپ کے جمال پرست انشا نگاروں سے بھی وہ بہت متاثر تھے۔ طبعاً بھی حد درجہ رومان پسند واقع ہوئے تھے اور جیسا کہ خود نہوں نے کئی جگہ اس کا اظہار کیا ہے۔ عورت ان کی کمزوری تھی لیکن یہی کمزوری ان کی تحریر کا حسن وزدر بن گئی تھی۔ عورت اور اس کے حسن و جمال پر انہوں نے افسانے کی شکل میں نقاد میں مسلسل لکھا اور ایسی جادو اثری کے ساتھ کہ نوجوان طبقے کا ہر فرد، عورت ہو یا مرد ان کی تحریروں پر ریجھ گیا۔ چنانچہ ان کے وہ رومانی افسانے جو تخیل کی رنگینی میں ڈوبے ہوئے ہیں پہلے پہل نقاد ہی میں شائع ہوئے۔ ان افسانوں میں عشق و حسن کے جس فلسفے کو انہوں نے موضوع بنا رکھا تھا، اس میں عورت کا مقام بہت بلند ہے۔ اس بلندی کا ذکر ایک جگہ نہیں بلکہ جگہ جگہ ان کے افسانوں میں ملتا ہے۔ بطور نمونہ چند ٹکڑے دیکھیے:

''عورت ایک لذت ہے۔ مجسم ایک تسکین ہے۔ مثل ایک سحر ہے مرئی ایک نور ہے مادی۔''

☆☆☆

''ایک حسین عورت کی جو حرکت ہے وہ ایک لطیف موسیقی ہے۔ حسن کا ساز نسائیت اور صرف نسائیت ہے۔ وہ ہاتھ ہلاتی ہے تو گویا ہوا میں نقشِ ترنم بنا دیتی ہے۔ وہ چلتی ہے اور اپنے پیروں سے زمین پر نشانِ موسیقی چھوڑ جاتی ہے۔''

☆☆☆

''عورت کائنات کی ساری حسین چیزوں کا نچوڑ ہے اور اس کے بغیر زندگی بے کیف اور بے روح ہے۔''

☆☆☆

''عورت ایک روشنی ہے جسے ہم چھو سکتے ہیں۔ ایک نکہت ہے جس سے ہم گفتگو کر سکتے ہیں۔ وہ ایک شیرینی ہے جو ہاتھ سے چکھی جا سکتی ہے۔ وہ ایک موسیقی

ہے جو آنکھوں سے سنی جا سکتی ہے۔''

''محبت ایک قسم کی نکہت ہے جو روح کی شگفتگی سے پیدا ہوتی ہے۔''

ڈاکٹر فرمان فتح پوری کے بموجب:

''یہ تو عورت اور محبت کے متعلق نیاز کے رومانی خیالات ہیں لیکن اگر عورت فی الوقت ان کے سامنے آ جائے تو ان کے دل پر کیا گزرتی تھی اور وہ اس کی تصویر کس طرح کھینچتے تھے۔ اس کی بھی ایک آدھ مثالیں دیکھتے چلیے۔ اجے گڑھ کی راجپوت لڑکیوں کے متعلق لکھتے ہیں:

''ایک بات اور ہے۔ کان میں کہنے کی تھی مگر خیر سن لو۔ حزیں کو بنارس میں ہر برہمن چھمن و رام نظر آتا تھا لیکن یہاں ہر قدم پر سیتا و رادھا کا سامنا ہے۔ راجپوتوں کی لڑکیاں ہیں، بلند و بالا، صحیح و توانا، تیوریاں چڑھی ہوئی، گردنیں تنی، آنکھوں میں تیر، مانگوں میں عبیر، ابرو میں خنجر، بالوں میں عنبر، ہاتھوں میں مہندی ماتھے پر بیندی۔ کیا پوچھتے ہو کیا عالم ہے۔''

☆☆☆

''چار بجے کا وقت ہے۔ گہرا ابر محیط ہے۔ پہاڑی کی خنک ہوائیں جس میں سردی لیکن دماغ میں شراب کی سی گرمی پیدا کر رہی ہیں کہ دفعتہً بنگلہ سے باہر چہل پہل سی معلوم ہوئی۔ میں باہر نکلتا ہوں۔ معلوم نہیں غالب کا نگارِ آتشیں سر کھلا کیا تھا۔ یہاں تو ایک کٹی ہوئی روشنی تھی۔ پیکرِ انسان میں ایک قید کی ہوئی بجلی تھی۔ عالم آب و گل میں۔ آنکھیں یکسر سحرِ بابل۔ لب ہمہ خون صد میخانہ اور اب پوچھیے کہ سن کیا تھ۔ بس یوں سمجھیے کہ جوانی کانٹے پر تل رہی تھی۔''

☆☆☆

انہوں نے مزید لکھا:

''انشائے لطیف کا آج کل کا جو مفہوم عام ہے اس کے خلاف جہاد کرنا صحتِ منطق کی دلیل ہے۔''

انہوں نے اپنے انداز میں انشائے لطیف کی یہ تعریف کی:

''انشائے لطیف کے یہ معنی ہیں کہ آپ کے خیالات اور وسیلہ اظہارِ خیالات یعنی تحریر دونوں میں ایک مناسبت ہو۔ ان میں جس قدر نسبت صحیح ہوگی اتنا ہی کمالِ انشاء پردازی نمایاں اور روشن ہوگا۔''

(بحوالہ: عبدالودود، ڈاکٹر ''اردو نثر میں ادبِ لطیف'' لکھنؤ 1980ء (ص:29-428)

اِسپرانتو (Esperanto)

دنیا بھر کی زبانوں کے 800 منتخب الفاظ پر مشتمل ایسی بین الاقوامی زبان جسے 1887ء میں پولینڈ کے ڈاکٹر زامن ہوف نے تشکیل دیا اور جس کے بنانے والے کا یہ دعویٰ ہے کہ اس کی مدد سے دنیا کے ہر خطہ میں عام بول چال ممکن اور آسان ہو جاتی ہے۔ حسبِ ضرورت اس کے ذخیرۂ الفاظ میں اضافے بھی ہوتے رہے۔ اس وقت اس میں مستعمل الفاظ کی تعداد 2600 ہے۔

اِستعارہ (عربی: اسمِ مُذکر)

فرہنگِ آصفیہ کے بموجب ''لغوی معنی مانگ لینا۔ علم بیان کی اصطلاح میں مجاز کی ایک قسم ہے یعنی جب مضاف الیہ کو مضاف سے کچھ تشبیہ کا لگاؤ ہو تو اس مضاف کو استعارہ کہتے ہیں۔''

استعارہ کی دو اقسام ہیں۔

(1) ''استعارہ بالتصریح۔ اگر مشبہ بہ کا ذکر کریں اور مشبہ کو چھوڑ دیں یا مضاف مشبہ بہ اور موجود ہو اور مضاف الیہ غیر موجود اس صورت میں استعارہ بالتصریح کہیں گے۔ جیسے صنم یعنی معشوق، یہاں معشوق کو صراحتاً بت سے استعارہ کر لیا گیا ہے۔''

(2) ''استعارہ بالکنایہ۔ اگر مشبہ کو چھوڑ کر مشبہ بہ کا ذکر کریں تو اس کو استعارہ بالکنایہ کہتے ہیں کیونکہ تصریح نہ کرنے کا نام کنایہ ہے جیسے رخِ روشن۔ یہاں مشبہ موجود اور آفتاب مشبہ بہ غیر موجود ہے۔'' (ایضاً)

علامت کی مانند استعارہ سازی بھی ذہن کی اعلیٰ ترین تخلیقی صلاحیتوں کی بنا پر ہے۔ استعارہ اسلوب کا سب سے کارگر آلہ ہے۔

استعارہ کے ذریعہ سے پیچیدہ، الجھے، مبہم اور نامانوس افکار کو پر اثر طریقہ سے بیان کیا جا سکتا ہے۔ یوں کہ صفات، تجسیم اختیار کر لیتی ہیں۔ بطور مثال دبیر کا یہ شعر دیکھیے:

کس شیر کی آمد ہے کہ رن کانپ رہا ہے
رن چیز ہے کیا چرخِ کہن کانپ رہا ہے

یہ شعر لمبی چوڑی تفصیلات کو حذف کرتے ہوئے صرف شیر کے استعارہ سے شجاعت کا احساس کرا دیتا ہے۔
استعارے سے تفصیلات کے سمندر کو ایک لفظ کے کوزہ میں بند کیا جا سکتا ہے۔ استعارہ کو ایجاز کا اعجاز سمجھنا چاہیے۔

مزید دیکھیے: محمد حسن عسکری کا مقالہ ''استعارہ کا خوف'' (ستارہ یا بادبان) لاہور

استقرائی تنقید (Inductive Criticism)

منطق کی دو معروف صورتیں ہیں۔ Deductive (استخراجی/ استنباطی) اور Inductive (استقرائی)۔ استخراجی منطق میں پہلے سے درست تسلیم کردہ مفروضہ سے نتیجہ اخذ کیا جاتا ہے۔ اس کی یہ معروف مثال ہے:

ا۔ انسان فانی ہے۔

ب۔ الف کیونکہ انسان ہے۔

ج۔ لہٰذا وہ فانی ہے۔

اس کے برعکس استقرائی منطق میں پہلے سے طے کردہ امر کے برعکس تجربات و مشاہدات سے کام لیتے ہوئے نتیجہ اخذ کیا جاتا ہے۔

استقرائی طرزِ استدلال یوں ہے:

ا۔ الف ب ج د سب مر گئے۔

ب۔ یہ سب انسان تھے۔

ج۔ لہٰذا انسان فانی ہے۔

نتیجہ واحد مگر استدلال جداگانہ ہے۔

استقرائی طرزِ فکر سائنسی ہے کیونکہ اس میں پہلے سے کچھ طے نہیں ہوتا بلکہ تجربات اور مشاہدات کی امداد سے درست نتیجہ تک پہنچا جاتا ہے جو درست ہونے کے باوجود بھی اس بنا پر قطعی/ آخری/ دائمی نہیں ہوتا کہ نئے مواد کی روشنی اور مزید شواہد کی بنا پر یہ تبدیل بھی کیا جا سکتا ہے۔

اسی طرزِ استدلال کو جب تنقید پر منطبق کیا گیا تو استقرائی تنقید نے جنم لیا۔

پروفیسر رچرڈ مولٹن (Richard Moulton) اس تصورِ نقد کا بانی سمجھا جاتا ہے۔ ان نے اپنی تالیف "Shakespeare as a Dramatic Artist" میں استقرائی طرزِ فکر کی صراحت کرتے ہوئے تنقید کے ذریعہ سے تخلیقات کی قدر و قیمت اور معیار طے کرنے کے لیے تخلیقات اور تخلیق کاروں میں تقابل کو مسترد کر دیا۔

پروفیسر رچرڈ مولٹن نے متذکرہ کتاب میں لکھا:

''استقرائی تنقید ادب پارہ کی تعریف یا مذمت سے بے نیاز ہے اور نہ ہی اس

کا ادب پارہ کے مطلق یا اضافی محاسن سے کوئی تعلق ہے۔ استقرائی تنقید ادب کا سائنسی تحقیقات کی مانند جائزہ لے گی۔ یہ ادبی قوانین کو ادب پاروں میں سے تلاش کرتے ہوئے ادب کو بھی مظاہرِ فطرت کی مانند عملِ ارتقاء سے وابستہ قرار دیتی ہے۔''

استقرائی تنقید میں ادیب کی شخصیت، ماحول، معاشرہ کے مطالعہ کی ضرورت نہیں اور نہ ہی ذوق، وجدان، جمالیاتی حس جیسی اصطلاحات سے کام چلایا جاتا ہے۔ گویا ادب کا لیبارٹری میں مطالعہ کیا جاتا ہے۔

اسلوب (عربی، اسمِ مذکر)

اسلوب کے معنی میں انگریزی اصطلاح ''سٹائل'' دراصل لاطینی لفظ 'Stilus' سے مشتق ہے جو اس نوکیلے ''قلم'' کا نام تھا جس سے گیلی یا نرم الواح پر کندہ کیا جاتا تھا۔ بعض محققین کے بموجب یہ یونانی لفظ "Stylos" سے ماخوذ ہے۔

اسلوب کے بارے میں اگرچہ بہت کچھ لکھا گیا لیکن اس کی سادہ اور مختصر ترین تعریف کسی شاعر یا نثر نگار کا مخصوص اندازِ نگارش کی جا سکتی ہے۔ اسی لیے اسلوب اگر ایک طرف اچھے شاعر یا اچھے انشاء پرداز کی شناخت کا باعث بنتا ہے تو دوسری جانب بعض اوقات قلم کار کی شخصیت کا مظہر بھی ثابت ہو سکتا ہے۔

اردو نثر میں میر امن، غالب (خطوط) محمد حسین آزاد، مولانا ابوالکلام آزاد کی نثر، اسلوب کی بنا پر ممتاز قرار پاتی ہے۔ شاعری میں کیونکہ کم سے کم الفاظ اور (غزل میں) دو مصرعوں میں کسی خیال کا ابلاغ مقصود ہوتا ہے اس لیے وہاں تو اسلوب ایک موثر آلہ/ ہتھیار کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ اسی لیے ہر اچھا شاعر صاحبِ اسلوب بھی ہوتا ہے۔

تنقید کے مختلف دبستانوں میں سے جمالیاتی تنقید نے اسلوب کے تجزیہ و تحلیل پر خصوصی توجہ دی۔

گوشت، سبزی، گھی اور مصالحہ سے تمام عورتیں ہی کھانا تیار کرتی ہیں لیکن ذائقہ کے معیار میں یکسانیت نہ ملے گی۔ جس طرح لذیذ کھانا عورت کے ہاتھوں کا اعجاز ہوتا ہے بالکل اسی طرح تمام اہلِ قلم ہی الفاظ، استعارات، تشبیہات، علامات اور تمثالوں سے کام لیتے ہیں لیکن اس کے باوجود ولی، میر، آتش، غالب اور اقبال صاحبِ اسلوب اور اسلوب گر ثابت ہوتے ہیں جبکہ لاتعداد شعراء کا اسلوب بے رس رہتا ہے۔ یہ دراصل ادیب کی تخلیقی شخصیت کا چمتکار ہوتا ہے۔ اسی لیے نفسیاتی ناقدین نے یہ بحث چھیڑی کہ اسلوب شخصیت کا اظہار ہے یا اس سے فرار؟

بقول آتش

بندشِ الفاظ جڑنے سے نگوں کے کم نہیں

شاعری کبھی کام ہے آتش مرصع ساز کا

جبکہ سیفؔ کے بموجب:

سیفؔ اندازِ بیاں رنگ بدل دیتا ہے
ورنہ دنیا میں کوئی بات نئی بات نہیں

جوشؔ اپنے پر جوش اسلوب میں یوں گویا ہوتا ہے:

لیلائے سخن کو آنکھ بھر کر دیکھو
قاموس و لغات سے گزر کر دیکھو
الفاظ کے سر پہ نہیں اڑتے معنی
الفاظ کے سینے میں اتر کر دیکھو
(''محراب و مضراب'')

نقاد شاعر سید عابد علی عابد یوں گویا ہوتا ہے:

لفظ ہوگا جو غزل میں عابدؔ
وہ انگوٹھی میں نگینہ ہوگا

یہ اور اس انداز و اسلوب کے اشعار میں دراصل اسلوب کی شکل میں لفظ کا کردار اجاگر کیا گیا ہے۔
وہی غالبؔ والی بات:

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے
جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے

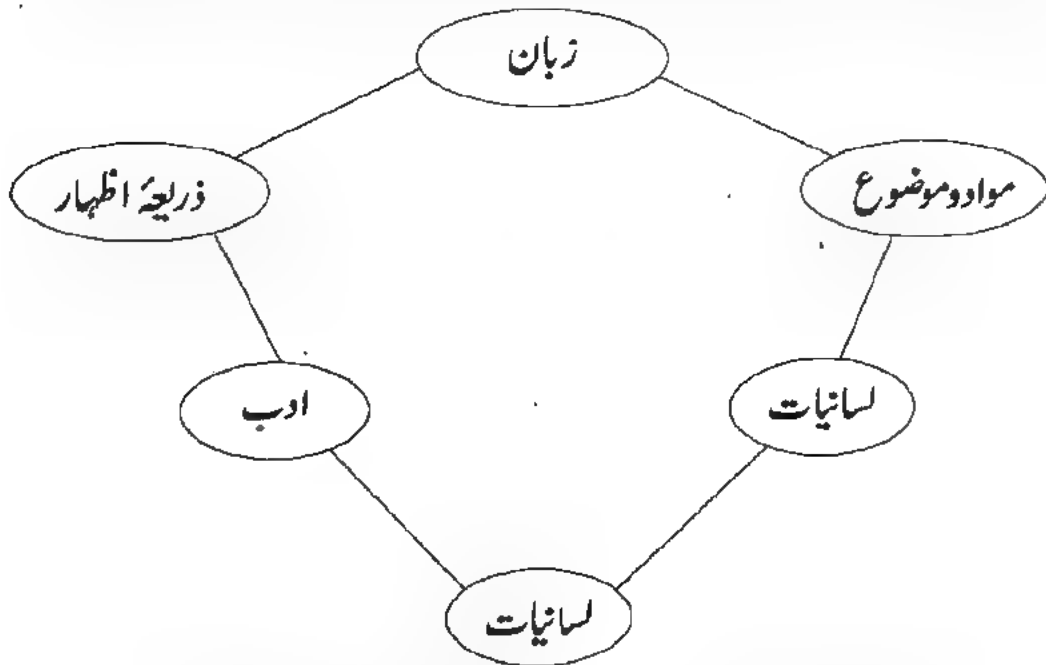
اور لفظ کیا ہے؟ حضرت علیؓ فرماتے ہیں:

''الفاظ انسان کے غلام ہوتے ہیں مگر بولنے سے پہلے..... بولنے کے بعد انسان اپنے لفظوں کا غلام بن جاتا ہے۔''

مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے:
سیّد عابد علی عابد ''اسلوب'' (لاہور: 1971ء)

اسلوبیات (Stylistics)

لسانیات سے بڑھی دلچسپی نے اگر ایک طرف ساختیات کے مباحث چھیڑے تو دوسری جانب

اسلوبیات نے تشخص حاصل کیا مگر اسے لسانیات کا ضمنی شعبہ بھی قرار نہیں دیا جا سکتا کیونکہ مطالعۂ ادب میں اس کے اپنے اصول وضوابط ہیں لیکن ان سب کی اساس ''لفظ'' پر استوار ہے۔ اسلوبیات کو ادیب کے عصر (تاریخ) ماحول (عمرانیات) اور شخصیت (نفسیات) سے کوئی دلچسپی نہیں۔ اس میں تو ادب کا صرف اس نقطۂ نظر سے مطالعہ کیا جاتا ہے کہ زبان کس طرح سے تخلیق میں استعمال ہوئی، تخلیق کار نے اس سے کیا کام لیا، زبان ابلاغ کا موثر ذریعہ بنی یا رکاوٹ، کیا نئے استعارے اور تشبیہات وضع کی گئیں، علامات اور تمثالوں نے اسلوب کے جمال میں اضافہ کیا یا نہیں، کیا مروج لسانی سانچوں کی پابندی ہوئی یا ان سے انحراف؟ اور کیا صوتی آہنگ تھا یا نہیں۔ یہ اور اس انداز کے دیگر امور سے بحث اسلوبیات کے دائرہ کار کا تعین کرتی ہے۔ ان تمام امور کو سمجھانے کے لیے پروفیسر مرزا خلیل احمد بیگ نے ''تنقید اور اسلوبیاتی تنقید'' (ص:22) میں یہ نقشہ بنایا ہے۔

اسی کتاب میں مرزا خلیل احمد بیگ اسلوبیات کا آغاز پروفیسر مسعود حسین خان سے کرتے ہوئے رقم طراز ہیں:

> ''اسلوبیات ایک نیا دبستانِ تنقید ہے جسے اردو میں متعارف کرانے کا سہرا پروفیسر مسعود حسین خاں کے سر ہے۔ مسعود صاحب پہلے سکالر ہیں جنھوں نے اردو میں اسلوبیات پر مضامین لکھے اور اس کی مبادیات سے اردو دان طبقے کو روشناس کرایا۔ اس سلسلہ کا ان کا سب سے پہلا مضمون ''مطالعۂ شعرا: صوتیاتی نقطۂ نظر سے'' ہے جو 1960ء کے آس پاس لکھا گیا اور جو ان کے مجموعۂ مضامین ''شعر و زبان'' (حیدرآباد:1966ء) میں شامل ہے۔'' (ص:181)

مرزا خلیل احمد بیگ نے یہ بھی کہا ہے کہ اسلوبیات کو 'لسانیاتی اسلوبیات' یا 'ادبی اسلوبیات' بھی کہا گیا ہے۔ (ص:88)

اسلوبیات کے فروغ میں پروفیسر مسعود حسین خاں کے بعد پروفیسر گوپی چند نارنگ، مرزا خلیل احمد بیگ اور مغنی تبسم نے خصوصی کام کیا۔

مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے:

گوپی چند نارنگ، پروفیسر ''ادبی تنقید اور اسلوبیات'' (دہلی 1989ء)

خلیل احمد بیگ، پروفیسر مرزا ''تنقید اور اسلوبیاتی تنقید'' (علی گڑھ: 2005ء)

اسلوبیاتی تنقید (Stylistic Criticism)

اسلوبیات کے اساسی مباحث اور اصول وضوابط کا شعر وادب پر اطلاق اسلوبیاتی تنقید ہے۔ اس میں شعر وادب کا مطالعہ صرف لسانیاتی نقطۂ نظر سے کیا جاتا ہے۔ فن کیونکہ زبان کا اظہار ہے اس لیے اسلوبیاتی تنقید میں متن کے تجزیہ وتحلیل پر بہت زیادہ زور دیا جاتا ہے۔ اس مقصد کے لیے الفاظ، ان کی صوتیات، معنویات پر خصوصی توجہ دی جاتی ہے اور یوں اس امر کا تعین کیا جاتا ہے کہ شاعر یا ادیب زبان کے تخلیقی امکانات کو بروئے کار لانے میں کامیاب رہا یا نہیں، اپنی انتہائی صورت میں اسلوبیاتی تنقید صوتیات (Phonetics) میں تبدیل ہو جاتی ہے اور نقاد یہ گنتی کرتا ہے کہ کیسی آوازوں والے الفاظ کتنی مرتبہ اور کس طرح استعمال ہوئے۔ یوں زبان کے صوتیاتی ڈھانچوں (Phonetic Patterns) کے حوالہ سے تخلیق کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔

اسلوبیاتی تنقید کے حامی اسے سائنٹفک تنقید قرار دیتے ہیں اس لیے کہ تاثراتی تنقید کی مانند تخلیق سے اخذِ تاثرات کے برعکس تخلیق میں الفاظ اور ان کے استعمال سے غرض رکھی جاتی ہے۔ مارکسی تنقید کی مانند اس میں بھی اقتصادیات، طبقاتی کشمکش، سیاسیات اور انقلاب سے کسی طرح کی دلچسپی نہیں لی جاتی۔ نہ سماجی علوم (تاریخ، عمرانیات) کو قابلِ اعتنا سمجھا جاتا ہے اور نہ ہی نفسیات کی مانند تخلیق کار کو تحلیل نفسی کے مُحدّب شیشہ میں سے دیکھا جاتا ہے۔

اسلوبیاتی تنقید مطالعۂ لسان ہے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ ''ادبی تنقید اور اسلوبیات'' میں رقمطراز ہیں:

''اسلوبیاتی تجزیہ میں ان لسانی امتیازات کو نشان زدہ کیا جاتا ہے جن کی وجہ

سے کسی فن پارے، مصنف، شاعر، ہیئت، صنف یا عہد کی شناخت ممکن ہو۔ یہ امتیازات کئی طرح کے ہو سکتے ہیں۔ (1)صوتیاتی: آوازوں کے نظام سے جو امتیازات قائم ہوتے ہیں، ردیف وقوافی کی خصوصیات یا معنویت، ہکاریت یا تحسنیت کے امتیازات یا مضمونوں اور مضمونوں کا تناسب وغیرہ (2) لفظیاتی: خاص نوع کے الفاظ کا اضافی تواتر، اسماء، اسمائے صفت، افعل وغیرہ کا تواتر اور تناسب، تراکیب وغیرہ (3) نحویاتی: کلمے کی اقسام میں سے کسی کا خصوصی استعمال، کلمے میں لفظوں کا درو بست وغیرہ (4) بدیعی (Rhetorical): بدیع وبیان کی امتیازی شکلیں، تشبیہ، استعارہ، کنایہ، تمثیل، علامت، امیجری وغیرہ (5) عروضی امتیازات: اوزان، بحروں، زحافات وغیرہ کا خصوصی استعمال اور امتیازات۔" (ص:17)

اسلوبیاتی تنقید کی اساس لسانیات پر استوار ہے۔ اسلوبیاتی نقاد ادب کی تحسین وتفہیم میں خود کو صرف لسانیاتی نکات تک ہی محدود رکھتا ہے۔ اسی لیے اسلوبیاتی تنقید میں تخلیق کے سیاسی، نفسیاتی، سماجی، اخلاقی اور افادی تناظر سے کسی قسم کی دلچسپی کا اظہار نہیں کیا جاتا نہ ہی تخلیق کار کا مقام ومرتبہ متعین کیا جاتا ہے اور نہ ہی دو تخلیق کاروں (جیسے انیس و دبیر) کے فن کا موازنہ کیا جاتا ہے۔ اس لحاظ سے اسلوبیاتی تنقید خاصی محدود ہو جاتی ہے۔

اسلوبیاتی تنقید میں تخلیقات کے مطالعہ کے لیے صوتیات، تشکیلیات (الفاظ کیسے تشکیل پاتے ہیں) نحو، معنیات (الفاظ کیسے مخصوص معانی حاصل کر لیتے ہیں) یہ چار عناصر ہوں تو بنتی ہے اسلوبیاتی تنقید!

اسلوبیاتی تنقید اسی لیے مروج اسالیب نقد سے جداگانہ ہے کہ یہ صرف اور صرف تخلیق کی زبان کے تجزیاتی مطالعہ سے ہی دلچسپی رکھتی ہے۔ اس میں تخلیق کار کے نفسیاتی تجزیہ کی گنجائش نہیں، نہ ہی تاریخی اور اقتصادی عوامل کو اہمیت دیتی ہے۔

مزید معلومات کے لیے ملاحظہ کیجیے:

گوپی چند نارنگ، پروفیسر "ادبی تنقید اور اسلوبیات" (دہلی:1989ء)

خلیل احمد بیگ، پروفیسر مرزا "تنقید اور اسلوبیاتی تنقید" (علی گڑھ:2005ء)

اشاریہ (Index)

علمی ادبی اور تنقیدی وتحقیقی کتب کے اختتام پر کتاب میں شامل شخصیات، مقامات، اداروں اور کتب کا اندراج۔ یہ اندراج Alphabeticaly ہوتا ہے۔ جتنی مرتبہ کسی شخصیت، مقام، ادارہ اور کتب کا

تذکرہ ہوا ہو، اندراج کے سامنے ان تمام صفحات کے نمبر درج کیے جاتے ہیں۔

اشاریہ کا یہ فائدہ ہے کہ تمام کتاب کی ورق گردانی کیے بغیر مطلوبہ معلومات، کوائف اور حوالے بآسانی فوری طور پر دستیاب ہو جاتے ہیں۔

اِشتقاقیات(Eytomology)

ابتداء میں لفظ جس صورت میں ہوتا ہے لسانی، تاریخی اور ثقافتی تغیرات کے زیر اثر لفظ کی صورت کچھ کی کچھ ہو جاتی ہے۔اسی طرح مفرد لفظ سے مختلف الفاظ بھی بن جاتے ہیں۔ان سب کا مطالعہ اشتقاقیات کہلاتا ہے۔

اِصطلاح/ اِصطلاح سازی:

کسی سائنسی، علمی، ادبی، فلسفیانہ، تنقیدی تصور یا کسی شے یا کسی ایجاد کے لیے جو لفظ مخصوص کر دیا جائے وہ اصطلاح ہے۔ اس لحاظ سے اصطلاحات میں وسعت کے ساتھ ساتھ تنوع بھی ملتا ہے۔ اصطلاح ایک نوع کا ذہنی شارٹ کٹ بھی ہے کہ کسی اصطلاح کے سنتے ہی اس سے وابستہ تصور خود بخود ذہن میں اجاگر ہو جاتا ہے۔ جیسے احساسِ کمتری کہنے سے ایڈلر کے انسانی شخصیت کے سمجھنے کے لیے وضع کردہ تصور (تمام جزئیات اور تفصیلات میں جائے بغیر) ذہن میں آ جاتا ہے۔

جہاں تک اصطلاحات کا تعلق ہے تو دنیا کی کوئی زبان بھی اس لحاظ سے خود کفیل نہیں۔ صدیوں تک انگریزی زبان میں یونانی اور لاطینی اصطلاحات کا چلن رہا جبکہ اردو نے عربی اور فارسی سے اصطلاحات مستعار لیں۔ انگریزی عملداری کے بعد جب اردو میں انگریزی کی سائنسی اور علمی کتابوں کے تراجم کا آغاز ہوا تو اصطلاح سازی کی طرف بطور خاص توجہ دی گئی۔

وحید الدین سلیم کی ''وضع اصطلاحات'' (1919ء) اس ضمن میں اولیت رکھتی ہے۔

اصطلاح کو انگریزی میں Term کہتے ہیں جو لاطینی Terminum سے بنایا گیا۔ جرمن میں اسے Terma اور یونانی میں Termon کہا جاتا ہے جبکہ اصطلاح سازی، فن اصطلاحات اور اصطلاحیات کے لیے Terminology مستعمل ہے۔

ہم جسے اصطلاح سازی کہتے ہیں، دراصل وہ انگریزی اصطلاحات کے تراجم کے مترادف ہے۔

اس لحاظ سے اردو میں اصطلاح سازی ترجمہ کی ذیل میں آ جاتی ہے۔

اصطلاح کے ضمن میں یہ امر ملحوظ رہے کہ ہر اصطلاح علم، سائنس، تخلیقات سے وابستہ مخصوص کلچر اور لسانی صورتِ حال سے مشروط ہوتی ہے اور اسی میں اس کی افادیت مضمر ہے، لہٰذا علمی، سائنسی اور تخلیقی تصورات میں تغیرات اصطلاح کے وجود یا عدم وجود کا فیصلہ کرتے ہیں۔ اسی لیے ایک وقت کی مقبول اصطلاح کسی وقت متروک بھی قرار دی جاسکتی ہے۔ بالفاظ دیگر اصطلاح مطلق نہیں بلکہ اضافی سمجھی جانی چاہیے۔

مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے:

وحید الدین سلیم ''وضع اصطلاحات'' (کراچی: 1994ء)
عطش درانی، ڈاکٹر ''اردو اصطلاحات سازی'' (اسلام آباد: 1993ء)
اعجاز راہی (مرتب) ''تحقیق اور اصول وضع اصطلاحات پر منتخب مقالات'' (اسلام آباد: 1986ء)
سلیم اختر، ڈاکٹر (مرتب) ''اصطلاح سازی: تاریخ، مسائل'' (لاہور: 1993ء)

اِظہار (Expression)

تخلیقی فنکار کے ذہن میں جو خیالات، تصورات، مشاہدات یا یادیں ہوتی ہیں فنکارانہ اسلوب میں ان کا بیان کر دینا اصطلاح میں اظہار کہلاتا ہے۔ یہ تو ہوئی سیدھی سی بات لیکن اظہار کا عمل اتنا واضح اور دوٹوک نہیں ہوتا بلکہ اس میں دو چار بہت سخت مقام آتے ہیں۔

اظہار تخلیقی عمل کا ثمر ہے لیکن تخلیقی عمل بذات خود بے حد پیچیدہ بلکہ خاصا پراسرار ہے۔ خیال کیسے موزوں ترین الفاظ کا پیکر اختیار کر کے دلکش شعر میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ فلاسفروں اور نفسیات دانوں نے بطور خاص عقدہ کشائی کی سعی مگر سمجھ نہ پائے۔ خود تخلیق کار بھی اس عمل کو شعوری طور پر سمجھ نہیں پاتا کہ کیسے شعر نازل ہو جاتا ہے۔ بہر حال اتنا طے ہے کہ کامیاب اظہار سے خود تخلیق کار بھی نفسی فوائد حاصل کرتا ہے۔

تخلیق کار محنت، شوق اور لگن سے اظہار کو کامیاب بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ اس مقصد کے لیے اسلوب سے بطور خاص امداد لی جاتی ہے۔

غالب کا یہ شعر اظہار میں رکاوٹوں کی طرف اشارہ کرتا ہے:

بہ قدرِ شوق نہیں ظرفِ تنگنائے غزل
کچھ اور چاہیے وسعت مرے بیاں کے لیے

اِظہاریت(Expressionism)

اظہاریت دراصل مصوری کی اصطلاح ہے۔اس کی وضاحت میں سر ہربرٹ ریڈ لکھتا ہے:

''جدید مصوری میں لفظ اظہار خصوصی اہمیت کا حامل ہے اور اس کا مطلب وہی ہے جو اس لفظ سے وابستہ ہے......اسے اندرونی جذبات کا خارجی اظہار سمجھنا چاہیے۔''[(1)]

مصوری میں اظہاریت (Expressionism) کا با قاعدہ دبستان ملتا ہے جس میں وان غوف، رینوائر، سی ژانے، پال گاگین جیسے مصور ملتے ہیں۔

اس اصطلاح کے ضمن میں غالباً نام کی مناسبت سے یہ غلط خیال مروج ہو گیا کہ ادیب جو کچھ دیکھتا ہے، اس کا اظہار کر دینا اظہاریت ہے۔ایسا نہیں کیونکہ ادیب تو اظہار کرتا ہی رہتا ہے۔اظہار اس کی مجبوری ہے۔اظہار نہ کرے تو وہ کچھ بھی نہیں۔

تنقیدی اصطلاح کے طور پر اظہاریت جداگانہ مفہوم کی حامل ہے اور اسے جمالیاتی تنقید سے وابستہ سمجھنا چاہیے۔کروچے نے اظہاریت کا تصور پیش کیا تھا۔اس کے بموجب ادیب کتنی ہی کوشش کیوں نہ کرلے وہ تخلیق میں تمام جذبات واحساسات کا کلّی اظہار نہیں کر پاتا۔اس لیے کچھ باتیں اظہار سے رہ جاتی ہیں،لہٰذا قاری کو اپنی ذہانت سے اظہار کے خلا کو پُر کرنا ہوتا ہے۔کروچے کے تصورِ اظہاریت میں وجدان کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔غالب کی مانند وہ بھی اس بات کا قائل ہے:

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں
غالبؔ صریرِ خامہ نوائے سروش ہے

افسانہ،تجریدی:

تجرید (Abstruction) دراصل مصورانہ تکنیک ہے۔جب تصویر پینٹ کرتے وقت چہرے کی جیومیٹری کے اصول توڑ دیئے جاتے ہیں،مصوری کے قواعد ومُسلّمات سے بغاوت تجرید کی محرک تھی۔

اردو افسانہ میں ساٹھ کی دہائی میں تجریدی افسانہ کا غلغلہ بلند ہوا تو اس کا محرک بھی افسانہ کے قواعدو

---

(1) Read, Herbert "The Meaning of Art" (London, 1966) p.160

ضوابط سے حصولِ آزادی تھا۔اس لیے تجریدی افسانہ میں پلاٹ کی تعمیراور کرداروں کی شخصیت کی تشکیل میں نفسی عوامل ومحرکات سے کسی دلچسپی کا اظہار نہیں کیا جاتا۔تجریدی افسانہ میں وقت کا خارجی کے برعکس داخلی تصور کارفرما ملتا ہے۔تجریدی افسانہ میں انسانی سائیکی کے داخلی لینڈسکیپ پر زیادہ توجہ دی جاتی ہے۔اسی لیے اس میں انسان کے نفسی پورٹریٹ پر زیادہ زور دیا جاتا ہے۔اس مقصد کے لیے شعور کی رواور تلازمِ خیال سے بھی کام لیا جاتا ہے۔اس لیے بعض اوقات تجریدی افسانہ فلم کے ٹریلر سے مشابہہ نظرآتا ہے۔

مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے:

سلیم اختر''افسانہ:حقیقت سے علامت تک''(لاہور:1976ء)

افسانہ،طویل مختصر:

طویل مختصر افسانہ ان تمام خصائص کا حامل ہوتا ہے جومختصر افسانہ میں پائے جاتے ہیں۔بس بیانات، تفصیلات، مکالموں وغیرہ میں طوالت سے کام لیا جاتا ہے۔دراصل بعض افسانہ نگار طبعاً تفصیل پسند ہوتے یا اختصار پسندی کی صلاحیت سے مُعّرا ہوتے ہیں۔طوالت پسندی کے باعث مختصر افسانہ کی حدود سے نکل جاتے ہیں لیکن افسانہ کی اساسی صفت وحدتِ تاثر بہرحال برقرار رہتی ہے۔تکنیکی طور پر ناولٹ اور طویل مختصر افسانہ میں امتیاز بہت مشکل ہے۔ذاتی مثال پیش ہے۔میں نے''ضبط کی دیوار'' کو بطور ناولٹ تحریر کیا لیکن احمد ندیم قاسمی نے اس پر دیباچہ لکھا تو اسے طویل مختصر افسانہ قرار دیا۔

مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے:

سلیم اختر''افسانہ:حقیقت سے علامت تک''(لاہور:1976ء)

افسانہ،علامتی:

علامتی افسانہ میں ماضی، قدیم تاریخ، تلمیح، لیجنڈ، مذہبی قصص، داستان، اساطیر وغیرہ کے حوالہ سے جدید صورتحال کی ترجمانی کی جاتی ہے لیکن ان سے علامت اخذ کرتے وقت یہ ملحوظ رہے کہ علامت اتنی جاندار اور بلیغ ہو کہ اس کے حوالہ سے اپنی بات کو موثر طریقہ پر بیان کیا جاسکے۔ساتھ ہی علامت کا حوالہ اتنا مضبوط اور مقبول ہو کہ قاری اسے بآسانی سمجھ سکے جیسے حاتم کے کردار کی علامت۔افسانہ میں ایسی علامت کا انتخاب کرنا چاہیے جو جدید صورتحال اور آج کے فرد کے لیے علامت بننے کا حق ادا کرسکے۔یوں وسیع تر ماضی

میں سے ایسے فرد، وقوعہ، حادثہ یا المیہ کا انتخاب کیا جانا چاہیے جو سب کی نمائندگی کر سکے جیسے کلمۂ حق کی خاطر حضرت امام حسینؑ کی شہادت اور سچائی کے اصولوں کی خاطر ارسطو کا زہر پی لینا۔ اسی لیے موزوں علامت ماضی اور حال کے درمیان ''پُل'' کا کام کر سکتی ہے۔

مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے:

1- مہدی جعفر ''نئے افسانے کا سلسلۂ عمل'' (گیا 1981ء)

2- اعجاز راہی، ڈاکٹر ''اردو افسانہ میں علامت نگاری'' (راولپنڈی: 2002ء)

3- شہزاد منظر ''علامتی افسانہ کے ابلاغ کا مسئلہ'' (کراچی: 1990ء)

4- سلیم اختر ''افسانہ: حقیقت سے علامت تک'' (لاہور: 1976ء).

افسانہ، مختصر (Short Story)

نثری اصناف میں مختصر افسانہ نسبتاً کم عمر ہے۔ یہی کوئی ڈیڑھ صدی کے قریب۔ امریکی افسانہ نگار ایڈگر ایلین پو (Edgar Allan Poe) نے 1842ء میں مختصر افسانہ کی یہ تعریف کی کہ ''نصف گھنٹہ سے لے کر ڈیڑھ یا دو گھنٹہ تک کا مطالعہ'' ہے۔ پو نے صرف وقت کے حوالہ سے بات کی لیکن مختصر افسانہ کی جداگانہ تکنیک ہے جو ناول سے اخذ شدہ ہونے کے باوجود بھی انفرادیت کی حامل ہے۔ مختصر افسانہ میں پلاٹ، کردار، مکالمے، ماحول کی تصویر کشی، جزئیات نگاری، اساسی کردار ادا کرتے ہیں۔ مختصر افسانہ کو جو خصوصیت ناول سے ممیز کرتی ہے وہ ہے وحدتِ تاثر، دیکھا جائے تو افسانہ کا سارا مزا، تاثر یا تاثیر وحدتِ تاثر کی مرہونِ منت ہے۔

وحدتِ تاثر کا مطلب یہ ہے کہ افسانہ میں صرف ایک تھیم یا موضوع اور ایک مرکزی کردار ہو اور تمام افسانہ اس کے مدار پر گردش کناں رہے، اسی سے وحدتِ تاثر جنم لے گی۔ یہ وحدتِ تاثر ہی ہے جو ناول اور مختصر افسانہ میں امتیاز کا باعث بنتی ہے۔

بعض ناقدین نے مختصر افسانہ کے لیے ''افسانچہ'' کی اصطلاح بھی استعمال کی لیکن یہ مقبول نہ ہو سکی۔

مزید ملاحظہ کیجیے:

Reid, Ian "The short story" London, 1979-1

2- حامد بیگ مرزا، ڈاکٹر ''اردو افسانے کی روایت 1903-1990'' (اسلام آباد: 1991ء)

3- ایضاً ''افسانہ کا منظر نامہ'' (لاہور: 1981ء)

4- ایضاً ''تیسری دنیا کا افسانہ'' (لاہور: 1992ء)

5-انوار احمد، ڈاکٹر''اردو افسانہ: ایک صدی کا قصہ''(اسلام آباد2007ء)
6-مہدی جعفر''نئے افسانہ کی اور منزلیں''(الہ آباد:2007ء)
7-اے بی اشرف، ڈاکٹر''شاعروں اور افسانہ نگاروں کا مطالعہ''(لاہور:2009ء)
8-سلیم اختر، ڈاکٹر''افسانہ اور افسانہ نگار: تنقیدی مطالعہ''(لاہور:1991ء)

افسانہ، مختصر مختصر:

بے حد مختصر یا مختصر ترین افسانہ کے لیے بعض اوقات مختصر مختصر افسانہ کی اصطلاح استعمال کی جاتی ہے لیکن یہ زیادہ مقبول نہیں۔ مختصر مختصر افسانہ کی معروف مثال پیش ہے:

''دوران سفر ایک مسافر نے دوسرے سے پوچھا، کیا تم بھوتوں پر یقین رکھتے ہو؟''
''نہیں۔'' اس نے جواب دیا اور غائب ہو گیا۔

اردو میں جوگندر پال نے اس انداز کے افسانوں میں خصوصی شہرت حاصل کی۔
مختصر مختصر افسانہ اگر کامیاب ہو تو دلکش مینچر میں تبدیل ہو جاتا ہے۔

اِقبالیات:

علامہ اقبال کے حالاتِ زندگی، ذات وصفات، شاعری، فلسفہ، تصورات اور پیغام کے بارے میں شائع کردہ کتب ومقالات کے لیے عمومی اصطلاح۔

المیہ (Tragedy)

یونانی اصطلاح Tragedy کا ترجمہ المیہ، ارسطو کے تصورِ تخلیق میں اساسی اہمیت کا حامل ہے۔ ارسطو نے فن شاعری کی تفہیم وتشریح کے لیے "Poetics" (شعریات/فن شاعری) کے نام سے ایک رسالہ قلمبند کیا تھا جس کا اردو ترجمہ ''بوطیقا'' عزیز احمد نے 1941ء میں کیا۔ ارسطو نے شاعری کی چار اقسام قرار دیں۔ المیہ، طربیہ، رزمیہ اور غنائیہ۔ ارسطو نے المیہ کی یہ تعریف کی:

''ٹریجڈی نقل ہے کسی ایسے عمل کی جو اہم اور مکمل ہو اور ایک مناسب

عظمت (طوالت) رکھتا ہو، جو مزین زبان میں لکھی گئی ہو جس سے حظ حاصل ہوتا ہو
لیکن مختلف حصوں میں مختلف ذریعوں سے، جو دردمندی اور دہشت کے ذریعہ اثر
کر کے، ایسے ہیجانات کی صحت اور اصلاح کرے۔"

ارسطو نے المیہ کا رزمیہ (Epic) سے تقابلی مطالعہ کرتے ہوئے اس خیال کا اظہار کیا:

"رزمیہ شاعری اس حد تک ٹریجڈی سے مشابہ ہے کہ یہ بڑی سیرتوں اور ان
کے کارناموں کی الفاظ کے ذریعے سے نقل ہے لیکن اس لحاظ سے یہ مختلف ہے کہ یہ
شروع سے آخر تک ایک ہی بحر کو استعمال کرتی ہے اور یہ بیانیہ ہے۔ طوالت میں بھی وہ
مختلف ہے کیونکہ ٹریجڈی س کی کوشش کرتی ہے کہ حتی الامکان اس کا عمل آفتاب کی
صرف ایک گردش کی حدود کا یا اس کے قریب قریب (وقت) کا پابند رہے لیکن رزمیہ
شاعری میں عمل کے ایسے وقت کی کوئی حد (قید) نہیں۔"

ارسطو نے ڈراما کی اساس انسانی اعمال پر استوار کی تھی اور اسی سے اس نے المیہ اور طربیہ میں امتیاز
کرتے ہوئے المیہ کو اعلیٰ سیرتوں اور طربیہ کو بری سیرتوں کی نقل قرار دیا تھا۔ بقول اس کے:

"ٹریجڈی انسانوں کی نقل نہیں بلکہ اعمال کی نقل ہے۔"

ارسطو نے نفسیاتی بصیرت کی حامل گہری بات کی ہے۔ "انسانوں کی نقل" شخصیت کے خارجی
مظاہر سے عبارت ہیں جبکہ شخصیت کے داخلی محرکات "اعمال کی نقل" قرار پاتے ہیں۔ بالالفاظ دیگر ارسطو ڈراما
میں کرداروں کے ظاہر کے برعکس ان کے باطن کی عکاسی کا قائل ہے۔ شاید اسی ژرف نگاہی کی بنا پر وہ
کیتھارسس کا تصور پیش کر سکا۔ ارسطو نے "اعمال" کی وضاحت ان الفاظ میں کی ہے:

"زندگی کی راحت اور رنج کی کیونکہ راحت عمل میں مضمر ہے اور وہ خیر مطلق جو
زندگی کا مقصد خاص ہے، وہ بھی ایک طرح کا عمل ہی ہے، صفت نہیں ہے اور انسانوں
کے اطوار میں محض ان کی سیرتیں یا صفات شامل ہوتی ہیں۔ راحت یا ان کے برعکس
انہیں اپنے عمل سے ملتا ہے۔ بس ٹریجڈی اطوار کی نقل کرنے کی خاطر عمل کی نقل نہیں
کرتی لیکن عمل کی نقل میں اطوار کی نقل بھی بے شک شامل ہوتی ہے۔ اس لیے عمل اور
روئیداد ٹریجڈی کا مقصد خاص ہیں۔"

المیہ کی مزید وضاحت کرتے ہوئے ارسطو لکھتا ہے:

"ٹریجڈی کا ڈھانچہ سادہ نہیں بلکہ پیچیدہ ہونا چاہیے اور اس میں ایسے عوامل
پیش کیے جانے چاہئیں جو خوف اور ترس کے جذبات کا ابھاریں کیونکہ یہ اس قسم کی

پیشکش کا مخصوص منصب ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ اولاً تو ٹریجڈی میں اچھے لوگوں کو خوشحالی سے بدحالی میں مبتلا ہوتے نہ دکھایا جائے کیونکہ اس سے خوف اور ترس کے جذبات پیدا نہیں ہوتے بلکہ نفرت پیدا ہوتی ہے اور نہ برے لوگوں کو بدحالی سے خوشحالی کی حالت میں آتے دکھایا جائے۔ یہ انتہائی غیر المیہ پلاٹ ہوں گے کیونکہ ان پلاٹوں سے ٹریجڈی کا کوئی بھی لوازمہ پورا نہ ہوگا۔ یہ عمل نہ صرف ہماری انسان دوستی کو ناگوار گزرے گا بلکہ ہم میں خوف اور ترس کے جذبات بھی پیدا نہ کرے گا۔ یہی نہیں بلکہ ایک ناکارہ آدمی کو بھی خوشحالی سے بدحالی میں مبتلا ہوتے نہ دکھایا جائے۔ ایسی صورتحال ہماری انسان پرستی کو متاثر تو ضرور کرے گی مگر خوف اور ترس کے جذبات نہیں ابھارے گی۔"

ارسطو نے المیہ، طربیہ اور ڈرامے کے بارے میں جن خیالات کا اظہار کیا، آج انہیں سو فیصد درست تسلیم نہیں کیا جاسکتا۔ ارسطو نے معاصر ڈرامہ نگاروں یوریپڈیس، اپچی لیس اور سوفوکلیز کے المیے اور طربیہ دیکھے تو اس کے منطقی ذہن نے ان میں مشترک عناصر اور مابہ الامتیاز خصوصیات کی اساس پر ڈراما کے اساسی اور تشکیلی عناصر مدون کر کے ایک نظریہ بنا دیا۔ یونان میں المیہ اور طربیہ دو جداگانہ اقسام تھیں اس لیے ارسطو نے ان کا جداگانہ تذکرہ کیا۔ اگر وہ شیکسپیئر یا ٹینسی ولیمز، یوجین اونیل اور آرتھر ملر یا بریخت کے عہد میں ہوتا تو اس نے المیہ اور طربیہ کو کسی اور طرح سے سمجھنے کی کوشش کی ہوتی۔

ہمارے ہاں المیہ (ٹریجڈی) اس ڈرامے، فلم، ناول، افسانہ یا روداد کو کہتے ہیں جس کا انجام ہیرو یا ہیروئین کی موت پر ہو یا ان کی شادی نہ ہو سکے جبکہ ارسطو کے تصورِ المیہ کا ان باتوں سے کوئی تعلق نہیں کہ اس کے بموجب المیہ "انسانی اعمال کی نقل" ہے۔

اِلہام (Inspiration)

مابعد الطبعی اور روحانی مفہوم کا حامل لفظ الہام ادب و نقد کی معروف اصطلاح بھی ہے۔ الہام کو تخلیقی عمل کا مترادف بھی سمجھا جاسکتا ہے۔ اس لحاظ سے کہ مشرق و مغرب میں الہام اچانک ہی ذہن میں کسی خیال، تصور، امر کے خود بخود وارد ہونے کا نام ہے۔ وجدان، القا، ادراک، کشف جیسے الفاظ الہام کے مترادفات ہیں۔

الہام کے مابعد الطبعی مفہوم سے قطع نظر ادب و نقد میں یہ اس ذہنی وقوعہ کا مظہر ہے جس کے لیے

''آمد'' کا لفظ استعمال ہوتا ہے۔ افلاطون سے لے کر کروچے تک سب اس کے قائل ہیں کہ:

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں
غالبؔ صریرِ خامہ نوائے سروش ہے

سیّد عابد علی عابد شاعرانہ اسلوب میں الہام کے بارے میں یوں لکھتے ہیں:

''الہام کے لمحے میں فنکار کو کائنات کے بظاہر منتشر اجزا میں ایک ربط دکھائی دیتا ہے جو زنجیر در زنجیر جوہرِ فرد کی برقیات سے لے کر نفسِ مطمئنہ کی سطحِ ذہنی تک کھنچا ہوا ہوتا ہے۔ یہ وارد ہو کر ناگہاں طاری ہوتا ہے اور موقع نہیں دیتا کہ فنکار تیار ہو جائے۔ فنکار اس کا منتظر رہتا ہے۔ اس لمحۂ القا، اس گوشۂ شعور، اس سطحِ الہام تک رسائی فیضِ الٰہی کے ذریعہ ممکن ہے اور اس فیضان کا ورود صرف کسی وقتِ معین کا تابع نہیں ہوتا بلکہ فنکار کو جو الہام ہوتا ہے، وہ اپنے ماحول، اپنی طبیعت اور اپنی معاشرت کے مطابق ایسا ہوتا ہے جیسا مناسب تھا۔'' (''البدیع'' ص:51)

اِمالہ:

بعض اوقات شعر میں لفظ الف پر ختم ہوتا ہے لیکن اسے ی بنا دیا جاتا ہے۔ جیسے غالب کا یہ شعر:

کلکتہ کا جو ذکر کیا تو نے ہمنشیں
اک تیر میرے سینے میں مارا کہ ہائے ہائے

اس شعر میں کلکتہ، کلکتے پڑھا جاتا ہے۔ اِمالہ املا کا نہیں بلکہ تلفظ کا مسئلہ ہے۔ عام بول چال میں بھی ہم بالعموم اِمالہ کا استعمال کرتے رہتے ہیں۔ یہ الگ بات کہ شعوری طور پر اس کا احساس نہ ہو۔

اِمتزاجی تنقید:

انگریزی میں ایک اصطلاح ملتی ہے "Eclectic" ''قومی انگریزی اردو لغت'' میں اس کے یہ معانی درج ہیں۔ ''اصطفائی، انتخابی، اصطفائیت پسند، دوسروں کے نظریات، تحریروں یا اسالیب میں جو سب سے اچھے نظر آئیں ان کا انتخاب، اس قسم کے انتخابات پر مشتمل'' اسی سے Eclectism بنا جس کا مطلب ''نظریہ اصطفائیت یا انتخابیت''

اصطفائیت یا انتخابیت کا اگلا مرحلہ امتزاجیت اور اس کا حاصل امتزاجی تنقید ہے۔

امتزاجی تنقید کے ضمن میں یہ امر واضح رہے کہ امتزاجیت نہ تو کسی دبستانِ نقد کا نام ہے نہ یہ معروف اسالیبِ نقد میں شامل ہے اور نہ ہی اسے نقدِ ادب کے لیے کوئی معقول پیمانہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ نقاد کے معروف ناقدین/ دبستانوں/ تصورات/ نظریات سے محض اخذ و اکتساب کا یہ مطلب ہوا کہ نہ تو اس کی ذاتی سوچ ہے اور نہ ہی ذاتی رائے، نہ علم نہ مطالعہ، نہ نگاہ، نہ نقطے اور نہ نقطہ طرازی، نہ معیار نہ میزان، محض مانگے کے حوالوں سے بھان متی نے کنبہ جوڑا۔ اس لیے اپنی اساس میں یہ کشکولی تنقید بن جاتی ہے۔

تنقید میں نظریات، تصورات اور آراء سے استفادہ ہوتا رہا ہے اور یہ معیوب بھی نہیں لیکن یہ استفادہ صرف سند یا توثیق کے لیے ہوتا ہے اور اس استفادہ کی بھی کچھ حدود ہوتی ہیں لیکن اخذ، اکتساب اور استفادہ پر بہر حال ذاتی اپج اور ذاتی رائے کو فوقیت حاصل ہوتی ہے۔

اِمیجری:

انگریزی لفظ Image سے Imagery اور "Imagination" جیسی اصطلاحات حاصل کی گئیں۔ اردو میں امیجری کے متبادل کے طور پر تصویر کاری، تصویر کشی، پیکر تراشی، شاعرانہ مصوری، لفظی تصویر، تصویر سازی جیسے الفاظ استعمال کیے گئے ہیں جبکہ غالب کے اس مصرع اور شعر کے بموجب:

توڑا جو تو نے آئینہ تمثال دار تھا

تمثال ہی مستعمل ہے لیکن تمثال Image کا ترجمہ ہے Imagery کا نہیں۔ اس لیے درست معنی کے ابلاغ کے لیے اصل لفظ یعنی امیجری ہی مناسب ہے۔ جب شاعر مناسب ترین الفاظ کی امداد سے کسی شخص، شے، منظر یا وقوعہ کی ایسی درست تصویر کشی کرے کہ اس شخص، شے، منظر یا وقوعہ کی آنکھوں کے سامنے تصویر کھنچ جائے تو اسے امیجری کہتے ہیں جیسے غالب کا یہ شعر:

سائے کی طرح ساتھ پھریں سرو و صنوبر
تو اس قدِ دلکش سے جو گلزار میں آوے

یا ناصر کاظمی کا یہ کہنا:

مرے گھر کی دیواروں پہ ناصر
اداسی بال کھولے سو رہی ہے

یا منیر نیازی کے بقول:

یاد بھی ہیں اے منیر اُس شام کی تنہائیاں
ایک میداں، اک درخت اور تو خدا کے سامنے

ان اشعار میں قاری، منظر کا ناظر بن جاتا ہے اور یہی امیجری کا مقصد ہے۔ امیجری براہ راست اعصاب پر اثر انداز ہو کر ذہن میں اسی منظر کو اجاگر کرتی ہے جو شاعر کے پیش نگاہ تھا:

تمثال میں تیری ہے وہ شوخی کہ بصد ذوق
آئینہ بہ اندازِ گل آغوش کشا ہے

شاعر کے الفاظ حواسِ خمسہ اور ہیجانات سے وابستہ اعصاب کے لیے تہیج کا کام کرتے ہوئے انہیں کارکردگی کے لیے مائل کرتے ہیں یا پھر ان کی کارکردگی میں تیزی پیدا کرتے ہیں، یوں الفاظ رنگوں کا اور شعر کینوس کا کردار ادا کرتے ہیں۔ دیکھیے علامہ اقبال کا یہ شعر:

پھول ہیں صحرا میں یا پریاں قطار اندر قطار
اودے اودے، نیلے نیلے، پیلے پیلے پیرہن

امیجری اسلوب کی صفات میں سے ہے اسی لیے ایذرا پاؤنڈ نے یہ تلقین کی تھی:

"Right word for the right image"

امیجری کی بالعموم حرکی اور ساکت دو اقسام کی جاتی ہیں لیکن یہ امیجری کی کارکردگی کو محدود کرنے کے مترادف ہے۔ تصویر کاری اگر چہ ذہنی عمل ہے لیکن یہ کارکردگی حواس و اعصاب سے مشروط ہوتی ہے اور اسی مناسبت سے امیجری کی بھی اقسام کی جا سکتی ہیں یعنی حرکت، سکون، رنگ، بو، لمس، اندوہ وغیرہ جیسے غالب کا یہ شعر:

ہوا ہوں غم سے یوں بے حس تو غم کیا سر کے کٹنے کا
جدا گر تن سے نہ ہوتا تو زانو پہ دھرا ہوتا

انشا (عربی: اسمِ مؤنث)

فرہنگ آصفیہ کے بموجب (1) لغوی معنی کچھ بات دل سے پیدا کرنا (2) عبارت، تحریر (3) علمِ معانی و بیان، صنائع و بدائع، خوبی عبارت، طرزِ تحریر۔ اگر چہ لغوی معنی ہی سے انشاء کا مفہوم واضح ہو جاتا ہے تاہم ادبی تحریر کے لیے انشاء/ انشاء پردازی مستعمل ہیں۔ رشید حسن خان ''انشاء اور تلفظ'' میں لکھتے ہیں:

''لفظ کس طرح لکھا جائے یہ املا کا مسئلہ ہے۔ جملہ کس طرح لکھا جائے یہ انشا کا

مسئلہ ہے۔عبارت کی خوبیوں اور خامیوں کا تعلق بھی انشا سے ہوتا ہے۔'' (ص:4)

انشائیہ (Essay)

انشائیہ جس انگریزی Essay کا ترجمہ ہے اپنی اصل میں وہ فرانسیسی الاصل ہے جبکہ محمد ارشاد کے بقول ''فرانسیسی زبان کا لفظ Assai درحقیقت فرانسیسی زبان کا لفظ نہیں بلکہ عربی زبان کا لفظ ہے۔عربی میں سعی کے معنی کوشش اور کوشش کرنا کے ہیں۔'' (فنون: جولائی۔اگست 1982ء)

فرانس کے موتئین (Montaigne) نے 1580ء میں "Essays" کی دو جلدیں طبع کیں۔اس نے ایسے لکھنے جاری رکھے اور 1586ء میں تیسری جلد اور دو برس بعد Essays کی کُلّیات شائع کی گئی۔

1603ء میں جان فلوریو (John Florio) نے موتئین کی 1580ء میں مطبوعہ دو جلدوں کے Essays کا انگریزی میں ترجمہ کیا اور یوں انگریز اہلِ قلم نے بھی اس کی طرف توجہ دی۔سب سے پہلے فرانسس بیکن نے اس اندازِ نگارش کو اپنایا۔1597ء میں دس ایسریز پر مشتمل مجموعہ "Essays" طبع ہوا۔ 1621ء میں دوسرا مجموعہ "The Essays of Sir Frances Bacon, Knight. The King's Solicitor General" کے نام سے شائع ہوا۔

انگریزی میں ایسز کی تابندہ روایت کی تشکیل کرنے والے لاتعداد اہلِ قلم میں سے جوزف ایڈیسن، رچرڈ سٹیل، سیموئیل جانسن، آلیور گولڈسمتھ، چارلیس لیمب، ولیم ہزلٹ، جی کے چیسٹرٹن، سٹیفن لی کاک، میکس بیربھوم خصوصی شہرت کے حامل ہیں۔انگریزی زبان کے نصاب میں شامل ہونے کی وجہ سے ہمارے ہاں ایسے عام ہوگیا۔اگرچہ مدت تک سرسید احمد خاں کو اردو میں انشائیہ کا بانی سمجھا جاتا رہا جیسا کہ ڈاکٹر سید عبداللہ نے ''سرسید احمد خاں اور ان کے رفقاء کی نثر کا فکری اور فنی جائزہ'' میں لکھا:

> ''اردو میں مضمون نگاری کی صنف کے بانی سرسید ہی تھے۔ادب کی یہ صنف جس کا انگریزی نام Essay ہے، یورپ میں سے حاصل کی گئی۔'' (ص:43)

لیکن اب پہلے انشائیہ نگار کا تعین سرسید سے بھی پہلے کیا جارہا ہے۔ڈاکٹر سیدہ جعفر اپنی تالیف ''ماسٹر رام چندر اور اردو نثر کے ارتقاء میں ان کا حصہ'' میں لکھتی ہیں کہ ماسٹر رام چندر نے اپنے دو (پندرہ روزہ) رسالوں ''فوائد الناظرین'' (تاریخ اجراء: 23 مارچ 1845ء) اور ''محبِ ہند'' (تاریخ اجراء: یکم ستمبر 1847ء) میں انگریزی ایسے کے انداز پر کئی مضامین لکھے۔اس ضمن میں وہ لکھتی ہیں ''ماسٹر رام چندر اردو کے پہلے مضمون نگار ہیں جنہوں نے شعوری طور پر اردو ادب میں اس صنف کی ابتدا کی۔'' (ص:52) ڈاکٹر صاحبہ

مزید لکھتی ہیں ''انہوں نے کئی انگریزی مضامین کا ترجمہ بھی کیا تھا اور متعدد موضوعات پر انگریزی طرز ہی میں مضمون لکھنے کی کوشش کی تھی۔'' (ص:73)

ماسٹر رام چندر بنیادی طور پر سائنسدان تھے۔ وہ دہلی کالج میں مُعلّم تھے جہاں محمد حسین آزاد اور نذیر احمد ان کے شاگرد تھے۔ ماسٹر رام چندر کے بارے میں مزید معلومات کے لیے صدیق الرحمٰن قدوائی کی تالیف ''ماسٹر رام چندر'' (شعبہ اردو، دہلی یونیورسٹی 1961ء) کا مطالعہ بھی کیا جا سکتا ہے۔

ماسٹر رام چندر اور سرسیّد احمد خاں کے بعد محمد حسین آزاد کی ''نیرنگِ خیال'' ہے۔ ڈاکٹر محمد صادق نے یہ ثابت کر دیا ہے کہ ''نیرنگِ خیال'' کے مضامین جانسن اور ایڈیسن کے علاوہ ''سپکٹیٹر اور ٹیٹلر'' کے ایسیز سے ماخوذ ہیں۔'' (بحوالہ: ''محمد حسین آزاد: احوال و آثار'' ص:76-77)

انگریزی ناقدین نے بھی اس کا اعتراف کیا ہے کہ ایسّے کی قطعی تعریف ممکن نہیں کیونکہ مونٹین نے غیر رسمی انداز میں جو کچھ لکھا، وہ مُروّج نثری اصناف سے ایک طرح کا انحراف تھا۔ انگریزی میں ایسّے کا لفظ کئی طرح سے مستعمل ہے۔ ہلکی پھلکی شگفتہ تحریر سے لے کر مقالہ حتیٰ کہ کتاب تک کے لیے بھی ایسّے کا لفظ استعمال ہوتا رہا ہے جیسے Ernst Cassirer کی کتاب "An Essay on Man" New York,1954۔

جہاں تک بطور صنف/ اصطلاح اردو انشائیہ کا تعلق ہے تو ڈاکٹر وزیر آغا اور ان کے احباب نے تاریخی حقائق کو جھٹلاتے ہوئے بڑے زور شور سے یہ پروپیگنڈا جاری رکھا ہے کہ ڈاکٹر وزیر آغا ہی اس صنف کے بانی اور اصطلاح کے موجد ہیں جس کے جواب میں میں نے ''اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ'' میں ٹھوس شواہد کی روشنی میں تردید کرتے ہوئے یہ لکھا تھا:

> ''جس زمانہ (1957ء) میں ڈاکٹر وزیر آغا کی تحریریں ''ادبِ لطیف'' میں نثر لطیف، لطیف پارہ یا خیالیے کے عنوان سے چھپتی تھیں اور وہ ہنوز لفظ انشائیہ سے ناآشنا تھے تو اس سے کہیں پہلے 1944ء میں سید علی اکبر قاصد کے انشائیوں کا مجموعہ ''ترنگ'' پٹنہ سے شائع ہو چکا تھا۔ اس کا تعارف کلیم الدین احمد اور دیباچہ اختر اورینوی نے لکھا تھا۔ 102 صفحات پر مشتمل یہ کتاب گیارہ انشائیوں پر مشتمل ہے۔ اختر اورینوی نے اپنے دیباچہ کا آغاز ان سطور سے کیا ہے:
>
> ''اردو ادب میں انشائیوں (Essays) اور خاکوں کی بڑی کمی ہے۔ کبھی کبھار کوئی اچھا سا انشائیہ پرچوں میں نکل آتا ہے تو دو گھڑی جی بہل جاتا ہے۔'' (ص:529)

جس طرح کثرتِ تعبیر سے خوبصورت خواب، خوابِ پریشاں میں تبدیل ہو جاتا ہے اسی طرح انشائیہ کا بھی تماشا بنا دیا گیا۔ ڈاکٹر وزیر آغا ''انشائیہ کی پہچان'' میں لکھتے ہیں:

''آپ سمندر کی طرف پشت کر کے کھڑے ہو جائیں اور پھر جھک کر اپنی ٹانگوں میں سے سمندر کو دیکھیں تو آپ کو ایک ایسا منظر دکھائی دے گا جو آپ سے پہلے شاید ہی کسی اور کو نظر آیا تھا۔ ٹانگوں میں سے سمندر کو دیکھنے کی یہ روش دراصل آپ کو دیکھنے کا ایک نیا زاویہ عطا کرے گی۔ جو دیکھنے کے مُروّج انداز سے آپ کو آزاد کر دے گا۔ اس نئے مقام کی تسخیر کے بعد آپ کے ہاں جو عجیب و غریب ردِ عمل مرتب ہوگا وہی انشائیہ کی جان ہے۔''

(''نئے مقالات'' ص:230)

ڈاکٹر وزیر آغا کے بعض احباب نے بھی ایسی ہی مثالیں دی ہیں۔ غلام جیلانی اصغر نے مقالہ ''انشائیہ کیا ہے'' میں ''آپ نے سر کے بل کھڑے ہو کر دنیا دیکھنے کی بات کی۔'' (مقالہ مطبوعہ ''اوراق'' مارچ۔ اپریل 1972ء)

ایسی تعریفوں کی بنا پر انشائیہ طنز و مزاح اور لطیفہ بن کر رہ گیا۔ ظفر اقبال نے اس رویہ پر یوں احتجاج کیا:

''انشائیہ دراصل اتنا بڑا ہے نہیں جتنا اسے بنا دیا گیا ہے۔ اس مرنجاں مرنج، بے ضرر اور عامیانہ صنفِ ادب کے ساتھ پہلا ظلم یہ روا رکھا گیا کہ اسے باقاعدہ ''ایجاد'' کیا گیا۔ حالانکہ یہ اپنی نام نہاد ایجاد سے صدیوں پہلے موجود تھی۔ پھر اسے نہایت غیر ضروری طور پر کچھ اس طرح بانس پر چڑھایا گیا جس کا منطقی نتیجہ یہ تھا کہ اس سے بہت اونچی توقعات وابستہ کر لی گئیں جن پر یہ پوری اتر ہی نہ سکتی تھی، لہٰذا نہ صرف قارئین کو مایوسی ہوئی بلکہ ایک قدرتی تعصب اس کے خلاف پیدا ہوتا گیا اور اس کے موجد اور پیپ کوٹنے والے حضرات کو اس بات کا احساس ہی نہ ہو سکا کہ اس طرح وہ اس غریب کے ساتھ کتنے بڑے ظلم کے مرتکب ہو رہے ہیں۔ یہی سلوک محترم ڈاکٹر وزیر آغا صاحب کے ساتھ کیا گیا۔ انہیں وہ وہ اور ایسا ایسا ثابت کرنے کی سرتوڑ کوشش ان کے نادان دوستوں کی طرف سے کی گئی اور تاحال کی جا رہی ہے جو اور جیسے وہ ہرگز نہیں ہیں۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا ہے کہ آغا صاحب کی جو اصل اور موجود حیثیت جو اس حوالے سے بھی ہے، وہ بھی مشکوک ہو کر رہ گئی ہے۔ اس لیے بھی کہ یہ سب کچھ آغا صاحب کے ایماء و اجازت سے کیا جا رہا ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا اور انشائیہ

کے بریکٹ لکھے جانے کا ایک افسوسناک پہلو یہ بھی ہے۔''

(''انشائیہ کی بنیاد'' ص:73-372)

الٹا لٹکنے اور سمندر کے ساحل پر مرغا بننے والی تعریفوں کی وجہ سے ہی انشائیہ متنازعہ قرار پایا جبکہ اس کی سیدھی سی تعریف یوں ہو سکتی ہے:

''بیدار ذہن کی حامل تخلیقی شخصیت کی زندگی کے تنوع سے زندہ دلچسپی کے بامزہ نثر میں مختصر اور لطیف اظہار کو انشائیہ قرار دیا جا سکتا ہے۔''

اگرچہ سرگودھا گروپ والے انشائیہ کو صنف سے بڑھ کر ''تحریک'' ثابت کرنے پر تلے بیٹھے ہیں لیکن مشفق خواجہ نے دوستی کے باوجود انشائیہ تحریک کو تسلیم کرنے سے انکار کر دیا۔ وہ لکھتے ہیں:

''تحریک چلانے والوں کی خدمت میں بصد ادب عرض ہے کہ ادب میں تحریکیں اصناف کے نام پر نہیں چلتیں، کبھی کسی نے غزل، مثنوی، رباعی یا تنقید کے نام پر تحریک نہیں چلائی۔ انشائیے کی تحریک چلانے والوں کی خدمت میں مزید عرض ہے کہ اصنافِ ادب کی کوئی اہمیت نہیں ہوتی۔ اصل اہمیت اس بات کی ہے کہ کسی صنف کے ذریعے جو ادب پیش کیا جا رہا ہے وہ کس معیار کا ہے۔''

(''سخن ہائے گسترانہ'' ص:250)

مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے:

مشکور حسین یاد ''ممکناتِ انشائیہ'' (لاہور:1983ء)

لطیف ساحل ''اردو انشائیہ کے ابتدائی نقوش'' (لاہور:1994ء)

سلیم اختر، ڈاکٹر ''اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ'' (لاہور:2009ء)

ایضاً ''انشائیہ کی بنیاد'' (لاہور:2002ء)

شہزاد قیصر (مرتب) ''انشائیہ کانفرنس 1988ء'' (لاہور:1988ء)

Montaigne "Essays"London 1958

Mersand, Joseph "Great Narrative Essays" New York,1968

اِیطاء (عربی، اسمِ مذکر)

ایطاء شعر کا ایسا عیب ہے جو قافیہ میں حروف کی تکرار سے جنم لیتا ہے۔ اس کی دو اقسام ہیں:

(1) ایطائے جلی: اس میں قافیہ میں حروف کی تکرار نمایاں اور اسی لیے واضح ہوتی ہے جیسے تیزاب کے ساتھ آب کا قافیہ ذوقی مظفر نگری نے ''تسنیم الفصاحت والعروض'' میں بطورِ مثال شیر علی افسوس کا یہ شعر نقل کیا ہے:

رکھے سیپارۂ گل کھول آگے عندلیبوں کے
چمن میں پھول گویا آج ہیں تیرے شہیدوں کے

''عندلیبوں اور شہیدوں میں واؤ اور نون زائد ہیں۔'' (ص:92)

(2) ایطائے خفی: اس صورت میں قافیہ کے زائد حروف کی تکرار نسبتاً کم نمایاں اور غیر واضح ہوتی ہے۔ مثلاً مسرت جہاں مسرت کا یہ شعر:

کور باطن نہ کسی دور میں دانا ہوگا
جس کو بینائی عطا ہوگی وہ بینا ہوگا

اس میں الف زائد ہے۔ (ایضاً۔ص:93)

مولوی نجم الغنی رام پوری کے بقول ''قافیہ میں معنی واحد پر تکرار حروف زوائد کی ہو بغیر موافقت روی کے۔ مولوی نجم الغنی رام پوری نے ایطاء کے بارے میں مرزا غالب کی یہ رائے نقل کی ہے:

''ایطاء اسے کہتے ہیں کہ دو کلمے ایک صورت کے ہوں جیسے الف فاعل ''گویا، بینا، شنوا'' کا۔ ایسا ہی الف ونون جمع، مثل ''چراغاں، جواناں'' کے ایسا ہی الف ونون مانند ''گریں، خنداں'' کے۔ پس اگر یہ مطلع میں آپڑے تو ایطائے جلی ہے اور اگر غزل یا قصیدے میں بطریق تکرار قافیہ آئے تو ایطائے خفی ہے۔ اہلِ خرد نے خاک اڑائی ہے اور بات بنائی ہے خفی وجلی کی تفسیر میں وہ لکھا ہے کہ صاحبِ طبع سلیم کبھی اس کو نہ سمجھے۔ چہ جائیکہ آنکھ مانئے۔''

(''بحر الفصاحت۔ جلد سوم۔ ص:100)

صاحب ''بحر الفصاحت'' کے بموجب فارسی میں ایطاء کے لیے ''شائگان'' کی اصطلاح مروج ہے۔ (ایضاً۔ص:108) اور اسی مناسبت سے شائگان جلی وشائگان خفی لکھتے ہیں، فارسی لغت میں گنج شائگاں ''مال بہت اور بے حد'' اور ''بیگار'' کے بھی ہیں۔'' (ایضاً۔ص:100) مزید دیکھیے ''قافیہ''

مزید معلومات کے لیے ملاحظہ کیجیے:

نجم الغنی رام پوری، مولوی ''بحر الفصاحت'' حصہ سوم، مرتبہ سید قدرت نقوی (لاہور:2000ء)
نوٹ: ''بحر الفصاحت'' 5 جلدوں میں ہے۔
ذوقی مظفر نگری، علامہ ''تسنیم الفصاحت والعروض'' (لاہور:1994ء)

اینٹی ناول(Anti Novel)

ناول کی اساس جن عناصر پر استوار ہے ان میں پلاٹ باضابطہ کردار نگاری، واقعات میں منطقی ربط، دلچسپی، ماحول کی مرقع سازی، جزئیات نگاری کو اساسی اہمیت حاصل ہے اوران کے بغیر ناول نہ لکھا جاتا تھا لیکن اب اینٹی ناول کی صورت میں ایسے ناول بھی لکھے گئے یا لکھے جا رہے ہیں جن میں ناول نگاری کے مُسلمہ فارمولہ سے انحراف کیا جا رہا ہے، لہٰذا اینٹی ناول کو انحراف کا ناول بھی قرار دیا جا سکتا ہے۔ اینٹی ناول میں تکنیک کے ضوابط سے صرف نظر کرتے ہوئے تکنیک سے آزاد تکنیک اپنائی جاتی ہے مگر ''اے ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز'' کے بموجب ''اینٹی ناول قطعی طور سے گمراہ کن اصطلاح ہے۔'' لہٰذا اگر اینٹی ناول کہنا مقصود نہ ہو تو پھر اسے تجرباتی ناول کہا جا سکتا ہے۔

اس انداز کے ناول نگاروں میں جمیز جوائس "Ulysses" ورجینیا وولف "To the Light House" "The waves" وادیمیر نابکوف "Pale Fire" ژاں پال سارتر "Nausea" کامیو "Out Sider" خصوصی تذکرہ چاہتے ہیں جبکہ پاکستان میں انور سجاد ''خوشیوں کا باغ'' اور انیس ناگی ''سکریپ بک'' کا نام لیا جا سکتا ہے۔

اینٹی ہیرو(Anti Hero)

رزمیہ، ایپک، داستان اور بعد ازاں ناول میں شاندار ہیرو Larger than Life نظر آتا، مہمات سر کرتا، قلعے فتح کرتا، طلسمات پر غالب آتا، حسینوں کو زیر کرتا الغرض ہر لحاظ سے ناقابل تسخیر ثابت ہوتا تھا۔ حقیقت نگاری پر مبنی اندازِ نظر کی وجہ سے ہیرو پہلے عام اور حقیقی افراد کی سطح پر آیا اور اس کے بعد اینٹی ہیرو کی صورت میں ہیرو کا نیا روپ سامنے آیا۔ اگرچہ اینٹی ہیرو کے آغاز کے سراغ میں محققین سرونیٹس کے "Don Quixote" (1605) تک جا پہنچے ہیں لیکن اینٹی ہیرو کا تصور جدید دور کی پیداوار ہے اور اسے اینٹی ناول سے مشروط قرار دیا جا سکتا ہے۔

اردو میں رتن ناتھ سرشار کے ''فسانۂ آزاد'' کا خوجی اینٹی ہیرو تو نہیں لیکن ہیرو کے برعکس ہونے کی بنا پر اسے اینٹی کریکٹر قرار دیا جا سکتا ہے۔ اگر آزاد ہیرو نہ ہوتا تو یقیناً خوجی اردو میں اولین اور کامیاب ترین اینٹی ہیرو قرار دیا جا سکتا تھا۔

دوستوفسکی کے نسبتاً کم معروف ناول "Notes From Underground" کا ہیرو، اینٹی ہیرو کی بہت اچھی مثال پیش کرتا ہے۔ اینٹی ناول میں جن ناولوں کے نام لیے گئے ان کے ہیرو بھی اینٹی ہیرو قرار دیے جاسکتے ہیں۔

ایہام (عربی، صفت)

شعری صنعتوں میں سب سے دلچسپ اور نزاعی صنعت ایہام (لغوی مطلب: وہم میں ڈالنا) ہے۔ ایہام اسلوب کی وہ خاصیت ہے جس کی وجہ سے شعر میں دو معنی پیدا ہو جاتے ہیں۔ ایک معنی قریب کے، جو شعر سنتے ہی ذہن میں آتے ہیں لیکن ذرا غور کرنے پر معنیٔ بعید منکشف ہوتے ہیں اور یہی شاعر کا مقصد ہوتا ہے۔ ایہام سے شعر میں اچھنبے کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ معنیٔ بعید سے جمالیاتی حظ بھی حاصل ہوتا ہے۔ ایہام سنسکرت شاعری میں "سلیش" کے نام سے ملتا تھا۔

ولی کے زیر اثر جب دہلی کے سینئر شعراء اردو غزل کی جانب متوجہ ہوئے تو انہوں نے ایہام پر بھی خصوصی توجہ دی لیکن میر اور سودا نے اس کے خلاف ردعمل کا اظہار کیا۔ ایہام کی ذومعنویت جنسی کنایوں کا جواز بھی بنی جیسے یہ شعر:

دخترِ درزی کا سینا دیکھ کر
جی میں آتا ہے کہ مل مل دیجیے

جبکہ اچھی مثال مومن کے اس شعر میں ملتی ہے:

شب جو مسجد میں جا پھنسے مومن
رات کاٹی خدا خدا کر کے

مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے:

ملک حسن اختر، ڈاکٹر "اردو شاعری میں ایہام گوئی کی تحریک" (لاہور: 1986ء)
جمیل جالبی، ڈاکٹر "تاریخ ادب اردو" (لاہور: 1975ء)

ooOoo

ب

بارہ ماسہ (ہندی)

یہ ایسی صنف ہے جس میں عشق و عاشقی اور ہجر و وصل کا تذکرہ سال کے بارہ مہینوں کی مناسبت سے ہوتا ہے اور اس ضمن میں موسموں کی رنگ بدلتی کیفیات اعصاب پر کس طرح اثرانداز ہو کر جذبات و احساسات کو کیسے متاثر کرتی ہیں، اس کے بیان کا بطور خاص اہتمام کیا جاتا ہے۔ بقول ڈاکٹر تنویر علوی:

> ''اردو میں بارہ ماسہ نگاری کا دور تقریباً ساڑھے تین سو برس قبل شروع ہوا اور اب سے سال پیشتر قریب قریب اس کا زمانہ ختم ہو گیا۔ اردو میں عوامی شعر و ادب کی جو روایت رہی ہے بارہ ماسہ کو ان میں ایک خاص امتیاز حاصل ہے کہ اس کے وسیلے سے ایک خاص دائرہ میں رہتے ہوئے اچھی اور سماجیاتی حقیقت نگاری کے لحاظ سے سچی شاعری کے نمونے سامنے آئے ہیں۔''
>
> (''اردو میں بارہ ماسے کی روایت: مطالعہ و متن'' ص۔12-11)

ڈاکٹر تنویر علوی نے اس کتاب میں مندرجہ ذیل بارہ ماسوں کے متون درج کرنے کے ساتھ ساتھ ان کا تنقیدی اور لسانی مطالعہ بھی کیا ہے:

1-بارہ ماسہ — افضل (بکٹ کہانی)
2-بارہ ماسہ — عزلت
3-بارہ ماسہ — جوہری (کنول دی)
4-بارہ ماسہ — وحشت
5-بارہ ماسہ — سندر کلی
6-بارہ ماسہ — مقصود (پر، بن کی کہانی)
7-بارہ ماسہ — نیہہ
8-بارہ ماسہ — مفتی الٰہی بخش (بکٹ کہانی)

9-بارہ ماسہ	وہاب
10-بارہ ماسہ	نجیب
11-بارہ ماسہ	رنج
12-بارہ ماسہ	عبداللہ انصاری (بارہ ماسہ ربانی)

بحر (عربی، اسمِ مذکر)

فرہنگ آصفیہ کے بموجب ''وزنِ شعر (مجازاً) نظم کے 19 وزنوں میں سے ہر ایک وزن کو بحر کہتے ہیں۔'' اس امر کے تعین کے لیے شعر میں بحر درست ہے جو عمل کیا جاتا ہے اسے تقطیع کرنا (قطع کرنا ٹکڑے کرنا) کہا جاتا ہے۔ تقطیع کے اصول و قواعد مقرر ہیں اور ان سے روگردانی ناپسندیدہ ہے لیکن اچھے اچھے شاعروں سے بھی چوک ہو جاتی ہے۔ تب یہ معاملہ ہوتا ہے:

بحرِ رجز میں ڈال کے بحرِ رمل چلے

اس غلطی کو اصطلاح میں ''تحرید'' کہتے ہیں۔ اسی لیے بعض اوقات شعراء یہ کہتے پائے گئے:

من نہ دانم فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

تقطیع میں یہ اصول اس سی اہمیت رکھتا ہے کہ زبان سے ادا ہونے والے حروف تقطیع میں آتے ہیں لیکن وہ حروف جو بولنے میں تو ادا نہیں ہوتے لیکن لکھنے میں آتے ہیں وہ تقطیع میں نہیں آتے۔ اشعار کی بحر کی جانچ کے لیے جو آٹھ مخصوص الفاظ ہیں وہ ''رکن'' کہلاتے ہیں۔ فعلن، فعولن، فاعلن، مفاعیلن، فاعلاتن، متفاعلتن، مستفعلن اور مفعولات۔ بعض اوقات ضرورتِ شعری کے تحت ارکان کے حروف میں کمی بیشی کر لی جاتی ہے۔ اسے اصطلاح میں ''زحاف'' (جمع زحافات) کہتے ہیں۔ چند معروف بحروں کے نام: متقارب، رجز، رمل، ہزج، متدارک۔

دیکھیے: وزن

اگرچہ شعراء بحور کی پابندی کرتے رہے ہیں لیکن اس کے باوجود اس ضمن میں اظہارِ بے زاری بھی کیا گیا۔ مولانا روم کہتے ہیں:

من ندانم فاعلاتن فاعلات

شعر می گویم بہ از قند و نبات

مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے:

ذوقی مظفر نگری، علامہ ''تسلیمِ فصاحت والعروض'' (لاہور: 1994ء)

بدیع (عربی،صفت)

سید عابد علی عابدؔ نے ''البدیع'' میں شمس الدین فقیر کی یہ تعریف درج کی ہے:

''علم بدیع وہ علم ہے جس کے ذریعے محسناتِ کلام یا خوبی ہائے شعر کے کوائف دریافت کیے جاتے ہیں۔ یہ محسنات یا الفاظ میں ہوں گے یا معانی میں لیکن ان کی موجودگی فنکار پر واجب نہیں ہے۔ البتہ موزوں و مناسب ہے کہ اس کا کلام خوبیوں سے آراستہ ہو۔'' (ص:39)

بندش:

بندشِ الفاظ جڑنے سے نگوں کے کم نہیں
شاعری بھی کام ہے آتشؔ مرصع ساز کا

آتشؔ کے اس شعر سے اردو شاعری کی ایک مقبول (مگر قدیم) اصطلاح کی اہمیت واضح ہوتی ہے۔ شاعری میں الفاظ کے حسنِ استعمال کو لفظ بندش سے واضح کیا جاتا ہے۔ شعر میں ایسے الفاظ استعمال کرنا جو صوتی لحاظ سے خوش آہنگ ہونے کے ساتھ ساتھ پُر معنی بھی ہوں۔ اگر الفاظ اس معیار پر پورے اتریں تو اسے بندش کی چستی قرار دیا جاتا ہے جبکہ برعکس صورت میں بندش سست کہلاتی ہے۔ چست بندش مفہوم کے ابلاغ کے ساتھ شعر میں وہ جمالیاتی حظ بھی پیدا کر دیتی ہے جو کسی بھی اچھے شعر کا حاصل سمجھا جاتا ہے۔

بنیادی مآخذ:

تحقیق خواہ کسی نوع ہی کی کیوں نہ ہو اس کی اساس شواہد کے ساتھ ساتھ مآخذ پر استوار ہوتی ہے اور شواہد، معلومات، کوائف، حوالوں کی چھان پھٹک تحقیقی عمل ہے۔ اس ضمن میں بنیادی مآخذ کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ بنیادی مآخذ کی مختصر ترین الفاظ میں یوں تعریف کی جا سکتی ہے کہ یہ قائم بالذات ہوتا ہے یعنی اس کی تصدیق کے لیے خارجی ذرائع درکار نہیں ہوتے بلکہ یہ اپنے وجود پر خود ہی دلیل ہے جیسے کسی مصنف کے اپنے ہاتھ کا لکھا ہوا مراسلہ، مسودہ، مخطوطہ۔ اس ضمن میں شاہی فرامین، مستند تاریخی کتب، تذکرے بھی کارآمد

ثابت ہو سکتے ہیں جبکہ تاریخِ وفات کے تعین کے لیے قبر کا کتبہ وغیرہ۔

بنیادی مآخذ سے صرفِ نظر غلط نتائج کا باعث بن سکتا ہے جیسے مدت تک ''باغ و بہار'' میر امن کی تصنیف سمجھی جاتی رہی۔ اس لیے کہ کسی ناقد نے بھی ''باغ و بہار'' کا پہلا ایڈیشن دیکھا ہی نہ تھا لیکن حافظ محمود شیرانی نے ''باغ و بہار'' کا پہلا ایڈیشن دیکھا تو سرورق پر یہ لکھا پایا:

> ''باغ و بہار تالیف کیا ہوا میر امن دلی والے کا مآخذ اس کا نو طرزِ مرصع کہ وہ ترجمہ کیا ہوا عطا حسین خاں کا ہے، فارسی قصہ چہار درویش سے۔''

(مقالات شیرانی: ص:22)

اس انکشاف کے نتیجہ میں ''باغ و بہار'' کے مطالعہ کا تناظر تبدیل ہو گیا۔ تحقیق کی شریعت میں بنیادی مآخذ سے صرفِ نظر گناہِ کبیرہ ہے۔

بیاض:

شاعر کی اپنی یادداشت کے لیے درج کردہ کلام والی کاپی/ رجسٹر/ ڈائری وغیرہ۔ دوسری صورت میں بیاض دوسرے شعراء کے پسندیدہ کلام/ اشعار پر بھی مشتمل ہوتی ہے۔ بعض اوقات خوش ذوق سامعین مشاعرہ میں پسندیدہ غزلیں یا اشعار بھی نوٹ کر لیتے ہیں جو بیاض ہی کی ایک صورت ہے۔ بیاض بغرضِ اشاعت نہیں ہوتی صرف اپنے لیے ہوتی ہے لیکن ماضی کی دستیاب قلمی بیاضوں سے ادبی مورخ اور محقق شاعروں کے نام، تخلص یا اشعار کی ایک نوع کی تصدیق کر سکتا ہے۔ اس لیے بیاضوں کی کچھ تحقیقی افادیت بھی ہے۔

بیان (عربی، اسمِ مذکر)

''البیان'' میں سید عابد علی عابد نے بیان کی یہ تعریف کی:

> ''علمِ بیان وہ علم ہے جو مجازاً تشبیہ، استعارہ، مجازِ مرسل سے اس طرح بحث کرتا ہے کہ اس پر حاوی ہونے کے بعد فنکار، انشاء پرداز یا خطیب اپنے مفہوم کے ابلاغِ تام میں کامیاب ہو سکے۔'' (ص:83)

واضح رہے کہ فرہنگ آصفیہ میں بیان کے معانی ''صاف بولنا، سخنِ روشن، واضح، آشکارا، شرح''

درج ہیں۔

مزید تفصیلات کے لیے ملاحظہ کیجیے:

سیّد عابد علی عابدؔ ''البیان'' (لاہور:1989ء)

بیانیہ:

بیان سے حاصل کردہ بیانیہ کی اصطلاح سے مراد کسی واقعہ/ قصہ/ ماجرا/ حادثہ/ المیہ کا سادہ اسلوب میں غیر جذباتی ہوئے بغیر واضح اور مفصل بیان ہے۔ بیانیہ صحافتی تحریروں کے لیے استعمال ہوسکتا ہے لیکن یہ رپورٹنگ کی سطح سے بلند ہوتا ہے کیونکہ اس میں ادبی رنگ بھی ہوتا ہے یا ہونا چاہیے۔ بیانیہ فکشن میں اس ناول یا افسانہ کے لیے بھی استعمال ہوتا ہے جس میں تکنیک اور اسلوب سے صرفِ نظر کرتے ہوئے صرف سادہ (اور بعض اوقات تو سپاٹ) انداز میں افسانہ/ ناول قلمبند کر دیا گیا ہو، للٰہذا کسی ناول یا افسانہ کے بارے میں یہ کہنا کہ یہ بیانیہ انداز میں لکھا ہے تعریف نہ ہوگی۔

غیر افسانوی یا غیر تخلیقی تحریریں بھی اگرچہ بیان کی حامل ہوتی ہیں لیکن انہیں اس بنا پر بیانیہ نہ کہا جائے گا کہ ان میں ادبی حسن نہیں ہوتا، صرف بیانات ہوتے ہیں۔ انگریزی میں بیانیہ کے لیے Narration کا لفظ استعمال ہوتا ہے۔

بین (ہندی، اسمِ مذکر)

فرہنگ آصفیہ کے بموجب ''مردہ کے اوصاف بیان کرکے آپ بھی رونا اور اوروں کو بھی رلانا، نوحہ، ماتمی راگ، مرثیہ کی اصطلاح میں بین نوحہ کا مترادف سمجھا جاسکتا ہے۔''

بے ساختہ:

فیض احمد فیض نے ''میزان'' (ص:51-50) میں ''بے ساختہ'' کے ضمن میں یہ لکھا:

''بے ساختہ سے ایسی تحریریں یا اشعار مراد لینے چاہئیں جن میں کوئی بے جا نمائش، کوئی تصنع، کوئی آورد محسوس نہ ہو لیکن عملاً ہم نے اس لفظ کے معنی اس سے بہت

زیادہ محدود کر لیے ہیں۔ عام طور سے ہم ''بے ساختہ'' ان اشعار کو کہتے ہیں جن میں روزمرہ بول چال کے الفاظ میں بہت ہی عام اور پیش پا افتادہ تجربات کا اظہار کیا جائے......اگر کوئی شاعر نسبتاً زیادہ گہرے اور زیادہ دقیق تجربات کا ایسی ہی سہولت سے اظہار کرے تو نہ صرف ہمیں اس کے اشعار کو بے ساختگی سے متصف کرنا چاہیے بلکہ اس بے ساختگی کو فنی اعتبار سے فوقیت بھی دینی چاہیے، بے ساختگی کو ہم خوبی اس لیے کہتے ہیں کہ احساس ایک خوشگوار اچنبا سا ایک فوری تحیرّ سا پیدا کرتا ہے اور یہ احساس عاشقانہ معاملات کے علاوہ حکیمانہ اور فلسفیانہ خیالات بھی پیدا کر سکتا ہے۔''

بیگانگی:

معاشرہ سے مخاصمانہ تعلقات کی بنا پر بعض اوقات فرد سماجی قیود اور معاشرتی ''ٹیبوز'' سے فرار کے لیے اپنے باطن میں پناہ گزین ہو جاتا ہے۔ اسی کو وجودی فلسفہ کی اصطلاح میں "Alienation" اور "Estrangement" کہتے ہیں۔ ایسی صورتحال نفسی بے حسی (Psychic-Apathy) کو جنم دیتی ہے جو Being کو Nothingness کے کرب میں مبتلا کر دیتی ہے۔ اگرچہ یہ سب جدید انسان کے لیے کہا جاتا ہے لیکن ہمارے شعراء بھی اس احساس سے کسی نہ کسی طور سے آشنا رہے ہیں۔ غالبؔ کے بقول:

ہوا جب غم سے یوں بے حس تو غم کیا سر کے کٹنے کا
نہ ہوتا گر جدا تن سے تو زانو پر دھرا ہوتا

جبکہ شیفتہ کے بقول:

افسردہ خاطری وہ بلا ہے کہ شیفتہؔ
طاعت میں کچھ مزا ہے نہ لذت گناہ میں

ژاں پال سارتر کا "Nausea" فرد کی بیگانگی کی عمدہ تصویر کشی کے لحاظ سے یادگار ناول ہے۔

ooOoo

پ

پراکرت:

اس سنسکرت لفظ کا ''جامع اللغات'' کے بموجب یہ مطلب ہے ''جو بناوٹی نہ ہو، اصلی، قدرتی، غیر مُبدل جو تبدیل نہ کیا گیا ہو، معمولی، عام، ناتراشیدہ، ناشائستہ، گنواری، دیہاتی، دیہی۔''

اصطلاحاً ''برصغیر ہندو پاک میں سنسکرت کے بعد کے دور کی ہندوستانی بولیاں جن میں سے بعض مشہور یہ تھیں شورینی، پشاچی اور مہاراشٹری'' (اردو لغت۔ تاریخی اصولوں پر)

ڈاکٹر محمد ظفر خاں نے مقالہ بعنوان ''پراکرت'' (مطبوعہ: ماہنامہ ''صریر'' کراچی۔ مئی۔ 2004ء) میں جو حوالے جمع کیے ان کے بموجب ''پنڈت برج موہن کیفی اپنی تصنیف لطیف ''کیفیہ'' میں پراکرت کے معنی بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''مستشرقین، لفظ پراکرت کے دو معنی کرتے ہیں اول لوگوں کی اصل زبان دوم وہ زبان یا زبانیں جو پراکرتی سے پیدا ہوئیں۔''

انھوں نے اسی صفحہ پر حاشیہ میں پراکرتی کے درج ذیل معنی قلم بند کیے ہیں:

> ''سبھاؤ، قدرت، صفت، فطرت''

ڈاکٹر شوکت سبزواری ''اردو زبان کا ارتقاء'' میں اس کی تائید کرتے ہوئے کہتے ہیں:

> ''پراکرت، پراکرتی سے ماخوذ ہے جس کے لغوی معنی فطری اور اصلی ہیں۔''

ڈاکٹر اے سی ولز کا بیان ہے کہ:

> ''اول اول پراکرت کا اطلاق عام روزمرہ کاروبار کی زبان پر ہوا۔''

ڈاکٹر شیام سندر داس آریوں کی آمد سے قبل باشندگانِ ہندوستان کی زبان کے بارے میں یوں رقمطراز ہیں۔

> ''ابتداء سے عوام کی بول چال کی زبان پراکرت تھی۔ اس زبان کے قدیم روپ کی بنیاد پر وید منتر تصنیف ہوئے، اسی کا رواج برہمنوں اور سوتر گرنتھوں تک رہا۔

بعد میں یہ منجھ کر سنسکرت روپ میں جلوہ نما ہوئی۔ بول چال کی زبان بھی قائم رہی۔''

پکارسک (Picaresque)

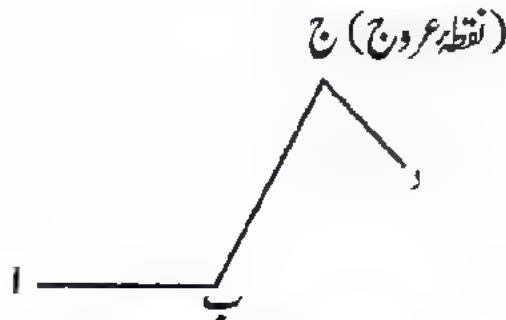
اس سپینش لفظ کا مآخذ "Picaro" ہے جس کا مطلب غنڈہ، بدمعاش اور شہدا ہے، اصطلاحاً اس سے مراد وہ ناول ہے جس میں کسی ایسے شخص کے حالات و واقعات یا مہمات کا تذکرہ ہوتا ہے جو اعلیٰ طبقہ سے تعلق نہیں رکھتا۔ پکارسک ناول نے شجاعانہ/ رومانی ناولوں کے ردعمل کے طور پر جنم لیا۔

ڈاکٹر محمد احسن فاروقی نے ''فسانہ آزاد'' کو پکارسک ناول قرار دیا تھا۔

پلاٹ (Plot)

ایلزبتھ ڈیپل (Elizabeth Dipple) اپنی کتاب "Plot" کا آغاز یوں کرتی ہیں:

''لمحۂ موجود میں مُسلّمہ ادبی اصطلاحات کے لحاظ سے پلاٹ کا کوئی مقام نہیں۔'' (ص:1)

اس کی وجہ یہ ہے کہ جدید افسانہ، ناول اور لایعنی ڈراما پلاٹ سے بے نیاز ہیں۔ علاوہ ازیں شعور کی رو، خودکلامی، باطن بینی (Interospection) نے بھی پلاٹ کی ضرورت اور اہمیت پر ضرب لگائی لیکن ماضی میں ایسا نہ تھا۔ چنانچہ پلاٹ کے گراف بنائے جاتے تھے۔

الف سے ب تک ناول، افسانہ کا آغاز، کرداروں کا تعارف اور واقعات کا الجھاؤ، ب سے ج تک الجھے واقعات اور کرداروں کی کشمکش سسپنس پیدا کرتی ہے، لہٰذا ج (نقطۂ عروج: Climax) تک واقعات کا تناؤ شدید تر ہو جاتا ہے۔ ج سے د تک الجھے واقعات کا سلجھنا اور اختتام۔

مہماتی کہانیوں یا جاسوسی ناولوں میں ایک سے زیادہ نقطۂ عروج پائے جاتے ہیں۔ پلاٹ کی مختصر

ترین تعریف یوں کی جاسکتی ہے کہ واقعات میں ربط پیدا کرنے والی کڑی۔ مقالہ ''کہانی کا روپ'' میں محمد حسن عسکری لکھتے ہیں:

''اگر میں کہانی اور پلاٹ کے فرق کو ایک مثال سے واضح کروں تو بہتر ہوگا۔ اگر میں کہوں کہ ایک آدمی مرگیا اور دو دن بعد اس کی بیوی مرگئی تو یہ کہانی ہوگی کیونکہ یہ دو واقعات ایک جگہ جمع کر دیئے گئے ہیں جن میں کوئی لازمی ربط نہیں۔ بیوی کی موت شوہر کی موت کا نتیجہ نہیں بلکہ ایک الگ واقعہ ہے لیکن اگر میں کہوں کہ ایک آدمی مرگیا اس رنج میں اس کی بیوی نے زہر کھالیا اور وہ بھی مرگئی تو یہ پلاٹ ہوگیا کیونکہ اب یہ دونوں واقعات ایک دوسرے سے غیر تعلق نہیں رہے بلکہ ان میں ایک ربط پیدا ہوگیا۔ شوہر کی موت سبب ہے اور بیوی کی موت نتیجہ ہے۔ اب بکھرے ہوئے واقعات نہیں رہے بلکہ ایک نقش بن گیا ہے۔''

(بحوالہ سہ ماہی ''سفیرِ اردو'' کراچی۔ جولائی۔ دسمبر 2008ء)

''ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز'' کے بموجب:

''ڈرامے، نظم یا فکشن میں واقعات کا ایسا لائحہ عمل اور ترتیب و تنظیم جس سے سامع یا قاری میں دلچسپی اور تجسس برقرار رہے۔''

ارسطو نے سب سے پہلے ''بوطیقا'' میں پلاٹ پر بحث کرتے ہوئے المیہ میں اسے اساسی قرار دیا۔ اردو افسانہ میں کرشن چندر کا افسانہ ''دو فرلانگ لمبی سڑک'' بغیر پلاٹ کے افسانہ کی نمایاں مثال کے طور پر معروف ہے۔ محمد حسن عسکری کے دو افسانوں ''چائے کی پیالی'' اور ''حرامجادی'' بھی بغیر پلاٹ کے ہیں۔ میرزا ادیب کا افسانہ ''درونِ تیرگی'' بھی بغیر پلاٹ کا افسانہ ہے۔

مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے:

Dipple, Elizabetn "Plot" London,1979

پنگل (ہندی)

علمِ عروض کے لیے ہندی میں مستعمل اصطلاح پنگل اساطیری پس منظر کی حامل ہے۔ پنگل ایک بڑا ہی تند خو اور ظالم ناگ تھا جس کے ظلم سے خلقت تنگ تھی۔ گروڑ (نیولہ) نے اس کے ظلم وستم کا خاتمہ کرنے کے لیے اس سے مقابلہ کی ٹھانی۔ دونوں میں زبردست لڑائی ہوئی اور نیولہ ناگ پر غالب آ گیا۔ تب جان بچانے کے لیے ناگ نے چھند و دّیا لکھی، نیولہ کے حوالے کی اور اپنی جان بچالی۔

فنون لطیفہ کا تعلق بالعموم دیویوں، دیوتاؤں اور اساطیر سے جوڑا جاتا ہے مگر پنگل کا تعلق فنون لطیفہ کی سرپرست دیوی سرسوتی سے نہ جوڑا گیا۔ غالباً اس لیے کہ ہندو اساطیر میں سانپ جنس، قوت اور بارآوری کی علامت ہے۔ تن کا سڈول ناگ دیدہ زیب بھی دکھائی دیتا ہے۔ گویا پنگل بھی ناگ کی مانند اشعار کو بحور و اوزان کے سانچہ میں سڈول بنانے کا علم قرار پاتا ہے۔ شاعری میں عشق و عاشقی کی صورت میں جنس کا بھی اساسی کردار ہوتا ہے، لہٰذا ناگ اس تعلق کا بھی مظہر قرار پاتا ہے۔

پیراڈائم (Paradigm)

اس یونانی الاصل اصطلاح کا مطلب عقائد، علمی تصورات، فلسفیانہ نظریات اور سماجی اقدار کا ایسا نظام ہے جسے سچ، درست اور حقیقی باور کیا جاتا ہو اور اسی وجہ سے یہ مزید عقائد، تصورات، نظریات اور اقدار کی استواری کے لیے اساس مہیا کرتا ہے۔ پیراڈائم کو کیونکہ ہر لحاظ سے اکمل اور ارفع سمجھا جاتا ہے اس لیے اس سے اخذ شدہ نتائج بھی درست تسلیم کیے جاتے ہیں حتیٰ کہ کوئی اور پیراڈائم ان کی اغلاط اور منطقی تضادات کو چیلنج کر دے۔ اسے اس مثال سے سمجھئے۔ ماضی میں عالمی طور پر یہ تسلیم کیا جاتا تھا کہ زمین ساکت ہے جبکہ چاند، سورج اور ستارے اس کے گرد گردش کناں ہیں۔ یہ بطلیموسی پیراڈائم تھا، لہٰذا زمانہ قدیم کے ماہرینِ فلکیات اور ہیئت دانوں نے اس پیراڈائم سے جو بھی نتائج اخذ کیے، سب باطل ثابت ہوئے۔ پیراڈائم مطلق نہیں بلکہ اضافی ہے۔ علوم کے پھیلے دائرے نئے پیراڈائم وضع کرتے اور پرانوں کو مسترد کرتے جاتے ہیں۔ لغوی طور پر پیراڈائم گرامر کی اصطلاح ہے ''قومی انگریزی اردو لغت'' کے بموجب اس کا مطلب یہ ہے ''(گرامر) آمدنامہ، مثال، نمونہ۔ ایک لفظ کی مثال جیسے ایک اِسم، صفت یا فعل اپنی مختلف گردانوں میں۔''

پیش لفظ:

انگریزی Foreword کا مترادف۔ اپنی کتاب کے بارے میں مصنف کی مختصر تحریر، اس میں مقصدِ تحریر، موضوع کی صراحت اور کتاب کے حدود و امکانات پر روشنی ڈالی جاتی ہے۔ بعض اوقات پیش لفظ کے طور پر تمہید، آغاز، تعارف، حرفِ اول جیسے الفاظ بھی استعمال کیے جاتے ہیں۔

مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے:

ارم سلیم ''اردو میں مقدمہ نگاری کی روایت'' (لاہور: 1988ء)

پیروڈی(Parody)

اس جرمن لفظ کا لغوی مطلب (ڈرامہ کے کرداروں سے) ہٹ کر گایا گیا گیت ہے۔''ڈکشنری آف ورلڈلٹریچر'' کے بموجب ایسے موزوں کردہ (اشعار/ الفاظ) جن میں ایک یا ایک سے زائد مصنّفین کے کلام کی روح اور خصوصیات کی یوں نقل کی جائے کہ وہ مضحکہ خیز محسوس ہوں۔

بعض محققین کے بموجب پیروڈی یونانی "Parodia" سے مشتق ہے اور مراد کسی ادب پارہ، شخص یا فن کے انداز و اطوار یا اسلوب کی مضحکہ خیز نقل ہے۔

ارسطو کے بموجب پانچویں صدی قبل مسیح کا ہیگے من (Hege Mon) پیروڈی کا موجد تھا۔ اس نے "Battle of the Giants" میں پیروڈی سے کام لیا تھا لیکن اس سے قبل ہپونوکس (Hipponax) کے ہاں بھی اس کی مثالیں مل جاتی ہیں جبکہ ارسٹوفینس (Aristophanes) ایچی لیس (Aechylus) اور یوریپڈیز (Euripedes) نے بھی اپنے ڈراموں میں پیروڈی سے کام لیا۔

''ڈکشنری آف ورلڈلٹریچر'' میں پیروڈی کے یہ تین طریقے بیان کیے گئے ہیں (1) الفاظ کی تبدیلی اور کمی بیشی (2) مصنف کے انداز واسلوب کی نقل (3) یا پھر موضوع اور ہیئت کی نقل.....ان تین طریقوں کے ذریعہ پیروڈی کی جا سکتی ہے لیکن ان تین کے علاوہ ایک اور طریقہ بھی ہے یعنی مختلف شعراء کے اشعار یا مصرعوں کی پیوستگی سے پیروڈی پیدا کرنا۔ مومن کا شعر ہے:

تو کہاں جائے گی کچھ اپنا ٹھکانہ کر لے
ہم تو کل خوابِ عدم میں شبِ ہجراں ہوں گے

احمد ندیم قاسمی نے یوں کہا:

کون کہتا ہے کہ موت آئی تو مر جاؤں گا
میں تو دریا ہوں سمندر میں اتر جاؤں گا

جبکہ ان دونوں کا ایک ایک مصرع لے کر پیروڈی سے مزاح پیدا کر کے دو سنجیدہ اشعار میں ''ظریف معنی'' پیدا کر دیے گئے:

تو کہاں جائے گی کچھ اپنا ٹھکانہ کر لے
میں تو دریا ہوں سمندر میں اتر جاؤں گا

ناصر کاظمی کا شعر ہے:

میرے گھر کی دیوروں پہ ناصر
اداسی بال کھولے سو رہی ہے

اداسی کی جگہ پڑوسن کر دیا گیا، یوں شعر مضحکہ خیز ہو گیا۔

پیروڈی کا مقصد کسی مصنف کی تحریر/ اشعار کی نقل سے مزاح پیدا کرتے ہوئے اس تحریر/ اشعار سے وابستہ مفہوم، تصور، نقطۂ نظر یا خیاں کو ''کم عیار'' ثابت کر کے غیر اہم قرار دینا یا پھر مسترد کرنا ہے۔ اردو میں پیروڈی کے لیے ''تحریف'' کی اصطلاح استعمال ہوتی ہے۔ فرہنگ آصفیہ کے بموجب ''عربی لفظ تحریف (اسمِ مونث) کے معنی ایک حرف کی جگہ دوسرے حرف کو رکھنا، کسی چیز یا کسی بات کو اس کی حالت اور اس کی وضع سے بدل دینا، کسی بات کو اس کے موضوع کے خلاف بیان کرنا۔''

فرقت کاکوری نے ''مداوا'' (لکھنؤ: 1944ء) میں راشد کی ''ماورا'' (لاہور: 1941ء) کے ساتھ ترقی پسند اور جدید شعراء کے انداز و اسلوب کی پیروڈی کی تھی۔

ن۔م۔راشد کی نظم ''زندگی'' کے پہلے دو مصرعوں میں صرف ایک لفظ کی تبدیلی نے نظم کی سنجیدہ فضا کو زائل کر دیا:

اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے
زندگی سے بھاگ کر آیا ہوں میں

''زندگی'' کی جگہ ''شاعروں'' کر دیا گیا۔ یوں شعر مضحکہ خیز ہو گیا۔

اردو ادب میں ''اودھ پنچ'' (لکھنؤ: تاریخ اجراء: 16 جنوری 1877ء، مدیر: منشی سجاد حسین) سے اردو میں پیروڈی کا باقاعدہ آغاز کیا جا سکتا ہے۔ اکبر الہ آبادی کا اس ضمن میں بطور خاص نام لیا جا سکتا ہے۔ ان کے بعد تربھون ناتھ ہجر کا نام آتا ہے۔ اکبر نے میر کے مشہور شعر کی اس طرح پیروڈی کی:

قشقہ کھینچا دیر میں بیٹھا قول یہ تھا جس کا اک دن
جاکٹ پہنی، ہٹ لگائی میر تھا اب وہ مسٹر ہے

پیروڈی نثر کی بھی کی جا سکتی ہے۔ اس ضمن میں پطرس سے لے کر کنہیا لال کپور تک متعدد حضرات کے نام لیے جا سکتے ہیں۔ کنہیا لال کپور نے ترقی پسند شعراء جیسے فیض، راشد، اور جدید شعراء جیسے میرا جی کی شاعری کی بھی پیروڈی لکھی اور غالب کی غزل کی بھی۔

فیض کی نظم ''تنہائی'' کی پیروڈی ''لگائی'' کے عنوان سے کی۔ پہلا شعر ملاحظہ ہو:

فون پھر آیا دلِ زار نہیں فون نہیں
سائیکل ہوگا کہیں اور چلا جائے گا

کنہیالال کپور کی کُلّیات ''کپورنامہ'' محمد ہارون عثمانی نے مرتب کردی ہے (لاہور:2007ء)
مزید مطالعہ کے لیے دیکھیے:
فرقت کاکوروی ''اردو ادب میں طنز و مزاح'' (لکھنؤ:1957ء)
فوزیہ چودھری، ڈاکٹر ''اردو کی مزاحیہ صحافت'' (لاہور:2000ء)

ooOoo

تاثراتی تنقید(Impressionistic Criticism)

''ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز'' کے بموجب ''ادب و نقد میں تاثر/ تاثراتی کا آغاز غالباً کلاڈ مانے(Claude Monet) کی پینٹنگ "Impression: Soleil Levant" سے کیا جاسکتا ہے۔ یہ پینٹنگ 1874ء میں نمائش کے لیے پیش کی گئی تھی۔ مصوری میں تاثراتی سکول کے مصوروں کو اس بات سے دلچسپی تھی کہ روشنی میں تبدیلی سے کسی شے کے رنگوں کی کیا کیفیت ہوتی تھی۔ تاثرات اور تاثراتی جیسی اصطلاحات کا ادبی تنقید میں بھی چلن ہو چکا ہے لیکن ان مبہم اصطلاحات سے پیچھا چھڑا لینا ہی بہتر ہے۔''

ادبی تنقید میں تاثر/تاثر آفرینی/تاثراتی جیسے الفاظ فرانسیسی تاثراتی مصوروں کے تصور کے برعکس ہیں۔ تاثراتی تنقید میں صرف اور صرف تخلیق سے اخذ شدہ تاثرات سے ہی دلچسپی رکھی جاتی ہے جو اس لحاظ سے ذاتی اور ذوقی ہے کہ تاثراتی نقاد کو ادب کے سماجی کردار، مقصد و افادہ وغیرہ سے کوئی دلچسپی نہیں۔

اس مبہم تصورِ نقد کو باضابطہ بنانے میں دو امریکی ناقدین جوئیل سپنگاراں (Joel Spingaran) اور جان کرو رینسم (Johan Crowe Ransom) کا بطور خاص نام لیا جاسکتا ہے جن کے بموجب پہلے تخلیق سے خوشگوار تاثرات اخذ کرنا اور پھر ان تاثرات کو مناسب الفاظ میں بیان کر دینا بس یہی تاثراتی نقاد کا فریضہ ہے۔ جوئیل سپنگاراں نے اسے ''تخلیقی تنقید'' (Creative Criticism) قرار دیا تھا۔

تاثراتی تنقید میں سماج، مذہب، اخلاق، اقتصادیات، روحانیت الغرض کسی چیز سے بھی دلچسپی نہیں لی جاتی۔ صرف تخلیق اور اس سے حاصل ہونے والے تاثرات ہی دائمی قدر کے حامل اور ان سے حاصل ہونے والی مسرت اساسی ہے۔

مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے:

سلیم اختر، ڈاکٹر ''تنقیدی دبستان'' (لاہور: 2009ء)
شارب ردولوی، ڈاکٹر ''جدید اردو تنقید: اصول و نظریات'' (لکھنؤ: 1994ء)

تاریخ گوئی:

اگر چہ تاریخ گوئی کے علم کا تاریخ (ہسٹری) سے کوئی تعلق نہیں لیکن عمارات، واقعات، افراد، کتب، دیوان وغیرہ کی تاریخ بتانے کی بنا پر تاریخ گوئی کو (بالواسطہ طور پر ہی سہی) تاریخ سے متعلق قرار دیا جاسکتا ہے۔

فارسی اور اردو میں حروفِ تہجی کی اعداد کی صورت میں قدر متعین ہے (تفصیل کے لیے ملاحظہ کیجیے ''حروفِ تہجی'') ان ہی کی امداد سے زیادہ تر شعر میں (لیکن لفظ یا جملہ کی صورت میں نثر میں بھی) تاریخ نکالی جاتی ہے۔ پرانے زمانہ میں بچوں کے نام بھی ''تاریخی'' رکھنے کا رواج تھا یعنی اس کے نام میں تاریخ پیدائش آجاتی تھی۔ اسی طرح کتابوں کے نام بھی تاریخی رکھے جاتے تھے جیسے ''باغ و بہار''۔

میر امن نے ''باغ و بہار'' کے اختتام پر یہ لکھا:

> ''جب یہ کتاب فضل الٰہی سے اختتام کو پہنچی، جی میں آیا کہ اس کا نام بھی ایسا رکھوں کہ اس میں تاریخ نکلے۔ جب حساب کیا تو بارہ سو پندرہ ہجری میں لکھنا شروع کیا تھا، باعث عدم فرصت کے بارہ سو سترہ سن کی ابتداء میں انجام ہوئی۔ اس فکر میں کہ دل نے کہا کہ باغ و بہار اچھا نام ہے کہ نام و ہم تاریخ اس میں نکلتی ہے، تب میں نے یہی نام رکھا:
>
> مرتب ہوا جب یہ باغ و بہار ۔ تھے سنہ بارہ سو تیرہ در شمار
> کرو سیر اب اس کی تم رات دن ۔ کہ ہے نام و تاریخ ''باغ و بہار''

بڑے لوگوں، عزیز و احباب اور معروف ادبی و سیاسی شخصیات کے انتقال پر ایسے تعزیتی اشعار کہے جاتے ہیں جن سے وفات کی تاریخ برآمد ہوتی ہے۔ اس ضمن میں انجمن ترقی اردو پاکستان (کراچی) کے رسالہ ''قومی زبان'' کی مثال دی جاسکتی ہے جس میں مشاہیر کے انتقال پر تاریخ وفات کے اشعار چھپتے رہتے ہیں۔

بعض اوقات کسی لفظ، حرف یا فقرہ کے اعداد سے صحیح تاریخ برآمد نہیں ہو رہی ہوتی، اس صورت میں لفظ، حرف یا فقرہ کے اعداد میں کمی سے تاریخ درست کر لی جاتی ہے لیکن اس احتیاط کے ساتھ کہ عدد گھٹانے کا اشارہ کر دیا جاتا ہے۔ اصطلاحاً اسے ''تخرجہ'' (عربی، اسم مذکر) کہتے ہیں۔

افتخار عارف نے ڈاکٹر قرۃ العین طاہرہ کو دیئے گئے انٹرویو (ماہنامہ ''ادبی دنیا'' کراچی، نومبر۔دسمبر 2009ء) میں مختلف تاریخ نگاروں کے بارے میں اس خیال کا اظہار کیا:

''حفیظ ہوشیار پوری غزل کا ایک معتبر نام ہے لیکن تاریخ گوئی اور حفیظ لازم وملزوم ٹھہرے۔ حفیظ کو یہ ملکہ خداداد تھا۔ ان کا مقابلہ موازنہ کسی سے نہیں ہوسکتا۔ فن تاریخ گوئی کی اپنی ایک اہمیت ہے اور آج ہماری ادبی تاریخ میں بے شمار تاریخیں یادگار کی حیثیت رکھتی ہیں۔ مثلاً میر انیس کے انتقال پر مرزا دبیر نے تاریخ وفات کہی:

''طورِ سینا بے کلیم اللہ منبر بے انیس''

میر انیس، غالب نے بھی فرمائش پر مجبوراً کئی تاریخیں کہیں۔ مومن نے اپنے چھت سے گرنے کی تاریخ کہی۔ دست و باز و بشکست، ناسخ کی تاریخیں بھی بہت مشہور ہوئیں۔ علامہ اقبال نے بھی کئی مشہور تاریخیں کہیں۔ سر سید احمد خاں، امیر مینائی، جسٹس شاہ دین ہمایوں کی لوحِ مزار پر اقبال کی کہی گئی تاریخیں کندہ ہیں۔ والدہ ماجدہ کی تاریخ وفات بھی کہی ''رحلتِ مخدومہ'' (1374ھ)

ہمارے عہد میں ضیاء الحسن موسوی، شان الحق حقی، راغب مرادآبادی، صبا شمیم متھراوی نے بہت اچھی تاریخیں کہیں۔ نوجوانوں میں نصیر ترابی نے بعض اعلیٰ درجہ کی تاریخیں نظم کی ہیں۔''

جہاں تک غالب کی تاریخ گوئی کا تعلق ہے تو اس ضمن میں کسریٰ منہاس مقالہ ''غالب کی تاریخ گوئی'' (مطبوعہ: ''ادبی مخزن'' اسلامیہ کالج، لاہور: 10-2009) مرتبہ محمد خالد، مرزا حامد بیگ) میں اس خیال کا اظہار کرتے ہیں:

''غالب نے ہر وضع کی تاریخ کہی ہے۔ بعض اوقات گھٹانے اور جوڑنے کے بیک وقت عمل سے تاریخ نکالی گئی ہے، لہٰذا کوئی وجہ نہیں کہ غالب کو تاریخ گوئی میں عاجز خیال کریں۔ انہوں نے ہر قسم کی تاریخیں نکالی ہیں اور اپنی جدتِ فکر سے اس صنف کو چار چاند لگائے ہیں۔''

مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے:

فرمان فتح پوری، ڈاکٹر ''فنِ تاریخ گوئی اور اس کی روایت'' (لاہور: 2004ء)

کسریٰ منہاس ''فن تاریخ گوئی'' (لاہور: س ن)

تاریخی تنقید (Historical Criticism)

سیّد عابد علی عابدؔ نے ''اصول انتقادِ ادبیات'' میں یوں لکھا:

''تاریخی نقطۂ نظر سے ادب کے انتقاد کا باقاعدہ آغاز سترہویں صدی کی ابتداء

سے ہوتا ہے۔ 1675ء میں نیپلز کے فلسفی Giovanni Vico Bartista کا رسالہ علمِ جدید (Lascienza Nuova) شائع ہوا۔ یہ رسالہ فلسفۂ تاریخ کے متعلق بحث کرتا ہے۔ اس رسالہ میں اس نے غالباً تاریخ میں پہلی مرتبہ ادب کی سماجی تعبیر کی کوشش کی۔ چنانچہ اس کے بعد اس تصور نے بڑی مقبولیت حاصل کی کہ فنون لطیفہ اور ادبیات کا مطالعہ اور تشریح و تعبیر اس نقطۂ نظر سے ہونی چاہیے کہ وہ ان جغرافیائی، تاریخی اور ثقافتی حالات کے تخلیق ہیں جو کسی خاص قوم سے مربوط و منسوب ہیں۔ ان فنونِ لطیفہ اور ادبیات کو سمجھنے کے لیے لازم ہے کہ اس زمانے کے حالات کا مطالعہ کیا جائے جس میں وہ تخلیق ہوئے۔"

اٹھارہویں صدی میں اطالوی فلاسفر اور نقاد G.B.Vico نے شاعری کے مطالعہ اور قدر و قیمت کے تعین میں تاریخی حالات/معلومات/کوائف سے استفادہ پر زور دیتے ہوئے "Historicism" کا پرچار کیا۔

تاریخی تنقید، دیگر تنقیدی تصورات اس سے اس بنا پر جداگانہ قرار دی جا سکتی ہے کہ اس میں صرف تاریخی تناظر میں تخلیق کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ فرانسیسی نقاد ایڈمنڈ شیرر نے تاریخی تنقید کا تصور پیش کیا۔ اس کے بموجب "کسی مصنف کی صلاحیتوں کا جائزہ لیتے ہوئے اس امر کا تعین بھی کرنا کہ اس نے اپنے عہد کے حالات سے متاثر ہو کر اپنی صلاحیتوں کا رخ کس طرف موڑا۔" وہ اس بات کا قائل تھا کہ مصنف کے کردار اور شخصیت کی تفہیم اور اس کے عصر کا تجزیہ ان دونوں سے ہی اس کی تخلیقات کو درست طور پر سمجھا جا سکتا ہے۔..."

تاریخی تنقید کے حامی ناقد کے لیے لازم ہے کہ وہ ذاتی پسند و ناپسند اور شخصیات سے بلند ہو کر انفرادی حیثیت میں تخلیق کا مطالعہ کرتے ہوئے ان عوامل و محرکات کو خصوصی اہمیت دے جو تاریخی حالات سے مشروط ہوتے ہیں۔ اس مقصد کے لیے ادیب کی ذاتی زندگی، ماحول، کلچر اور دیگر عصری رجحانات (جیسے سیاسی، سماجی، تمدنی) کا تجزیاتی مطالعہ کرتے ہوئے یہ ثابت کرنا کہ کس طرح انہوں نے ادیب کے تخلیقی شعور پر مثبت یا منفی اثرات ڈالے۔ تاریخی تنقید میں تخلیق کی معیار بندی یا قدر و قیمت طے نہیں کی جاتی۔

فرانسیسی نقاد ساں بو (Sainte Beuve) نے ایڈمنڈ شیرر کے خیالات کو وسعت دیتے ہوئے تاریخی تنقید میں سائنس جیسی قطعیت پیدا کرنے کی کوشش کی۔ اس کے اس مشہور قول کو تاریخی تنقید کا خلاصہ قرار دیا جا سکتا ہے:

"درخت کے بارے میں حصولِ معلومات سے پھل کی نوعیت کا خود ہی اندازہ ہو جاتا ہے۔ درخت ادیب اور پھل اس کا ادب۔"

یوں سمجھئے کہ زمین، آب و ہوا اور دیگر جغرافیائی عوامل اساسی اہمیت کے حامل ہیں کہ بیج کو خاص نوع

کا درخت بنا کر اس سے مخصوص نوعیت کا پھل پیدا کرنے کا باعث بنتے ہیں۔ زمین وطن ہے، آب وہوا تاریخی عوامل ہیں جبکہ بیج نسلی وراثت اور یہ سب مل کر تخلیق کار (درخت) سے خاص نوع کی تخلیق (پھل) حاصل کرتے ہیں۔ یہ ہے تاریخی تنقید کا لب لباب۔

ساں بو کے بعد ایک اور فرانسیسی نقاد تین (Taine) بھی اس ضمن میں خصوصی تذکرہ چاہتا ہے۔ اس نے نسل (Race)، ماحول (Milieu) اور لمحۂ تخلیق (Moment) کی صورت میں گویا تاریخی تنقید کا ایک فارمولہ بنا دیا۔ اردو میں دہلی اور لکھنؤ کے شعری دبستانوں کے مطالعہ میں ناقدین کا طریقہ کار تاریخی تنقید پر ہی مبنی ہوتا ہے۔ اسی طرح سر سیّد احمد خاں کی تحریک کا بھی 1857ء کے تاریخی حالات کے تناظر میں مطالعہ کیا جاتا ہے۔

مزید تفصیلات کے لیے ملاحظہ کیجیے:

سلیم اختر، ڈاکٹر ''تنقیدی دبستان'' (لاہور: 1997ء)

تانیثیت (Feminism)

ایسی ادبی تحریک جس کا عورتوں کی سماجی، عمرانی، معاشی اور گھریلو زندگی سے تعلق ہے۔

یورپ میں خاصی دیر سے عورتوں کی مظلومی کے حوالہ سے لکھا جاتا رہا لیکن ایسی تحریریں انفرادی نقطۂ نظر کی مظہر تھیں۔ یہ کسی تحریک کا پیش خیمہ نہ بن سکیں۔ بیسویں صدی میں جب عورت عمرانی اور اقتصادی لحاظ سے خود مختار ہوگئی تو پھر ایسے ادب کی ضرورت محسوس ہوئی جس میں نسوانی بسائیکی ایکسپلور کرنے کے ساتھ ساتھ اس کا تخلیقی طور پر اظہار بھی ممکن ہو۔ اس ضمن میں ورجینیا وولف کی "A Room of One's Own' (1929ء) اور فرانسیسی دانشور اور سارتر کی دوست سیمون دیوار کی "Second Sex" (1949ء) کا بطور خاص نام لیا جا سکتا ہے۔ ورجینا وولف نے اس امر پر زور دیا کہ تخلیقی اظہار کے لیے عورت کے لیے مناسب ماحول پیدا کرنے کی ضرورت ہے جس میں وہ بطور فرد اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا اظہار کر سکے جبکہ سیمون دیوار نے اس فقرہ سے اپنی کتاب کا آغاز کیا...... ''عورت اس طرح نہیں پیدا ہوتی ہے جیسی وہ بنا دی جاتی ہے۔''

بحیثیت مجموعی نسوانیت کی علم برداروں نے اس امر پر زور دیا مرد کیونکہ عورت نہیں اس لیے وہ عورت کے جسم، اعصاب اور حسیّات سے کبھی بھی درست طور پر آگاہ نہیں ہو سکتا، لہٰذا وہ اپنے شعر وادب میں عورت کو خود ساختہ معیاروں پر جانچتا ہے۔ اس طرح مرد ناقدین خواتین کی تخلیقات سے کبھی بھی انصاف نہیں کر سکتے۔ انہوں نے مردانہ تنقید کو مسترد کرتے ہوئے ''زنانہ تنقید'' (Gyne Criticism) کی تشکیل پر زور

دیا تاکہ گھائل کی گت گھائل جانے کے مصداق خواتین ہی خواتین کی تخلیقات کا تنقیدی مطالعہ کرسکیں۔

تانیثیت کے ضمن میں دلچسپ بات بلکہ تضاد یہ ہے کہ اگر علامہ اقبال اس امر کے شاکی ہیں:

ہند کے شاعر و صورت گر و افسانہ نویس
آہ بیچاروں کے اعصاب پہ عورت ہے سوار

تو دوسری جانب ترقی پسند ادب کی تحریک اور بالخصوص منٹو نے عورت کی حقیقت کے رنگوں سے تصویرکشی کی۔

پاکستان میں گزشتہ نصف صدی سے خواتین اہل قلم اپنے لیے جداگانہ قریۂ تخلیق کا مطالبہ کرتی رہی ہیں۔ اب یوں محسوس ہوتا ہے کہ انہوں نے اپنے لیے جداگانہ منطقۂ تخلیق حاصل کرلیا ہے۔ اس ضمن میں شاعرات زیادہ فعال نظر آتی ہیں۔ آج کی شاعرہ جس انداز و اسلوب میں چاہے اپنے جذبات واحساسات، محرومیوں، آزردگیوں، بے کسی اور بے وجود ہونے کی تصویرکشی کرسکتی ہے اور کر رہی ہے۔

مزید معلومات کے لیے راقم کی کتاب ''پاکستانی شاعرات: تخلیقی خدوخال'' (لاہور: 2009ء) کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔

تبصرہ:

انگریزی Review کا ترجمہ مگر یہ ترجمہ ریویو کے مفہوم سے مطابق نہیں رکھتا۔ ریویو نظرثانی ہے جبکہ تبصرہ میں اگر نظرثانی ہے تو وہ تنقید پر استوار ہوتی ہے۔ (یا ایسا ہونا چاہیے۔)

ادبی جرائد و راخبارات میں کتابوں اور ادبی جرائد پر تبصرہ طبع ہوتے رہتے ہیں لیکن زیادہ تر مُدلّل بلکہ غیر مُدلّل مداحی کے غیر تنقیدی نمونے ہوتے ہیں۔ اسی لیے اب تبصروں کی تنقیدی اہمیت پر سوالیہ نشان ہے۔

تجزیاتی تنقید (Analytical Criticism)

اگرچہ ڈاکٹر عبادت بریلوی نے ''اردو تنقید کا ارتقاء'' (ص: 17) میں تجزیاتی تنقید کا جداگانہ انداز نقد کے طور پر تذکرہ کیا ہے لیکن تجزیہ/تحلیل کو اس بنا پر تنقید کے مجموعی عمل سے جداگانہ یا منفرد قرار نہیں دیا جا سکتا کہ تمام تنقیدی دبستانوں اور تصوراتِ نقد میں ہی تجزیہ سے کام لیا جاتا ہے۔

تجنیس (عربی، اسمِ موئنث)

ایک ہی لفظ کو مختلف معانی میں استعمال کرنا اس صورت میں کہ لفظ کا ،ملا برقرار رہتا ہے لیکن معانی تبدیل ہوتے رہتے ہیں۔ تجنیس ، جنس سے حاصل کیا گیا ہے یعنی ایک جنس کے الفاظ کا استعمال جیسے مار/ مار (سانپ) پلنگ/ پلنگ (چیتا) نشان/ نشان (علم) سخن/سخن (شاعری)

تحریک:

کسی مخصوص علمی نظامِ فکر، سیاسی تصور یا نظریۂ حیات کی ہمنوائی میں متعدد اہلِ قلم کی سوچ کی تشکیل اور پھر اس کا تخلیقی اظہار۔ تحریک کا سیاسی مفہوم بھی ہے اور ادبی وتنقیدی بھی۔ یہ اجتماعی صورتحال سے متاثر ہوتی ہے اور اسے تبدیل بھی کر سکتی ہے اس لیے کہ تحریک کے پیش نگاہ مستقبل بھی ہوتا ہے۔ حال کے تناظر میں مستقبل کی تعمیرِ نو، تحریک کے مقاصد خاص ہوتے ہیں جن کے حصول کے لیے فکری، علمی اور تخلیقی سطح پر کوشش کی جاتی ہے جیسے ترقی پسند ادب کی تحریک جس کا باقاعدہ منشور تھا جس سے تحریک سے وابستہ اہلِ قلم نے روگردانی نہ کی۔ اس سے قبل انیسویں صدی کے مخصوص حالات نے سرسید کی اصلاحی تحریک کو جنم دیا۔ اس تحریک سے وابستہ اہلِ قلم اور اہلِ دانش نے بھی قومی، تعلیمی اور ادبی مقاصد کو پیش نگاہ رکھا۔

تحریک کی عمر محرک تصور، نظریہ یا نظامِ فکر کی توانائی کی مناسبت سے طے پاتی ہے۔ جتنی قوی محرک توانائی، اتنی ہی دیرپا تحریک، بعض اوقات یہ بھی ہوتا ہے کہ دفتر اور عہدیداروں کی صورت میں تو تحریک ختم ہو جاتی ہے مگر محرک تصور اتنا قوی ہوتا ہے کہ تحریک کے اختتام کے باوجود بھی وہ زندہ رہتا ہے جیسے ترقی پسند ادب کی تحریک کے خاتمہ کے باوجود بھی ترقی پسندانہ سوچ برقرار ہے۔

تحقید:

تحقیق + تنقید:

ڈاکٹر جمیل جالبی نے یہ اصطلاح وضع کی اور وہی اسے استعمال بھی کرتے ہیں (مقالہ بعنوان ''بہادر شاہ ظفر، ایک تحقیدی مطالعہ'' دریافت ۔ اسلام آباد ۔ شمارہ 5) تحقید سے مراد ایسی تحریر ہے جس میں

تحقیق اور تنقید کا امتزاج ہو۔

تحقیق (عربی، اسمِ موئنث)

فرہنگ آصفیہ کے بموجب تحقیق کے یہ معانی ہیں ''درست، درست، ٹھیک، سچ، حق، تصدیق، ثبوت، مُسلّم، تسلیم کردہ شدہ، یقین، اعتبار، چھان بین، تلاش، تحقیق، تفتیش، کھوج، سراغ، پتہ، دریافت، پوچھ گچھ، جانچ، شناخت، معتبر، یقینِ واثق، قابلِ اعتبار جیسے تحقیق خبر، امتحان اور تجزیہ''

ان دو درجن سے زائد معانی میں مشترک عنصر تفتیش اور دریافت ہے اور ان ہی پر تحقیق کی اساس استوار ہے۔ مختصر ترین الفاظ میں تحقیق کی تعریف تلاشِ حق کی جا سکتی ہے۔ تحقیق عربی لفظ ''حقق'' سے مشتق ہے جس کا مطلب چھان پھٹک، اصلی نقلی، کھرے کھوٹے، حق ناحق کا تصفیہ کرنا ہے۔ اس مقصد کے لیے ٹھوس شواہد اور مضبوط دلائل و براہین کی ضرورت ہوتی ہے۔ تحقیق کی شریعت میں قیاس حرام ہے۔

اگرچہ تحقیق اور تنقید کا ایک سانس میں نام لے لیتے ہیں لیکن طریق کار کے لحاظ سے تحقیق جداگانہ اور منفرد ہے۔ یہ الگ بات کہ تلاشِ حق کے سفر میں بعض اوقات تحقیق اور تنقید مصافحہ کر لیتی ہیں، یہی نہیں بلکہ ہر اچھا محقق تنقیدی ... جس کا بھی مالک ہوتا ہے جبکہ بسا اوقات نقاد محقق سے مدد کا طالب ہوتا ہے۔ تاریخِ ادب کی تحریر میں فراہمی مواد کے سلسلہ میں ادبی مورخ محقق کی مساعی کا مرہونِ منت ہوتا ہے۔

اردو میں تحقیقات کے دائرہ کار کی یوں تقسیم کی جا سکتی ہے:

1- تاریخِ ادب سے وابستہ اصناف اور دیگر امور کے بارے میں تحقیق۔

2- ماضی کی ادبی شخصیات کے بارے میں مُصدقہ کوائف کی چھان بین اور تصدیق۔

3- مخطوطات، قدیم مسودات، قلمی آثار، بیاضوں کے بارے میں تحقیق اور تصحیحِ متن۔

4- لسانیات سے وابستہ امور کا تجزیہ اور ان کی چھان پھٹک۔

اگرچہ تحقیق کو بالعموم ادبی، لسانی اور تنقیدی مسائل تک محدود سمجھا جاتا ہے لیکن ادب و نقد کے ساتھ ساتھ سائنس، میڈیکل، سماجی علوم حتیٰ کہ فلم سازی میں بھی (بعض اوقات) تحقیق سے کام لیا جاتا ہے۔ فلم میں اس کی مثال میں مشہور فلم "Titanic" کا نام لیا جا سکتا ہے۔

سائنس میں تحقیق آلات اور لیبارٹری سے مشروط ہے، یہی حال میڈیکل سے وابستہ تحقیقی عمل کا ہے۔ تحقیق سائنس سے وابستہ ہو یا ادب و نقد اور لسانیات سے، اس کا اساسی مقصد تلاشِ حق اور موجود مواد کی درستی کر کے اس کی صحت کا تعین ہے۔

تحقیق قطرہ کے گوہر بننے کے عمل کا مشاہدہ، شہادت اور توثیق کے مترادف ہے۔ اس لیے یہ آسان نہیں۔ مشفق خواجہ کے الفاظ میں ''تحقیق دریافت'' بھی ہے اور ''بازیافت'' بھی۔

(بحوالہ: ''اردو تحقیق مشفق خواجہ سے ایک گفتگو'' از مشرف احمد ماہنامہ ''کتاب'' اسلام آباد۔ جولائی۔ اگست۔ ستمبر 2008ء)

جبکہ رشید حسن خان کے بقول:

''تحقیق کا حال کلاسیکی موسیقی جیسا ہوتا ہے جس میں عجلت، آسان پسندی، بوالہواسی اور خفیف الحرکاتی کو مطلق دخل نہیں ہوتا۔ اس میں کچھ حاصل کرنے کے لیے بہت ریاضت کرنا پڑتی ہے اور اس ریاضت کی نہ مدت مقرر ہوتی ہے اور نہ معاوضہ طے شدہ ہوتا ہے۔''

(''ادبی تحقیق: مسائل اور تجزیہ''۔ ص:70)

طریق کار کے لحاظ سے بعض اوقات تحقیق بھی جاسوسی سے مشابہہ نظر آتی ہے جس طرح جاسوس جائے وقوعہ سے ماضی کی طرف سفر کرتا ہوا جرم سے متعلق حقائق کا کھوج لگاتا ہے، اسی طرح محقق بھی ادبی شخصیات، ادوار اور مخطوطات کے مطالعہ کے لیے ماضی میں سفر کر کے درست اور قابلِ اعتماد کا تعین کرتے ہوئے حقائق کو ثابت کرتا ہے۔

تحقیق مشکل پسند طبائع کے لیے ہے۔ یہ مردِتن آسان کا کام نہیں۔ تحقیق کا عمل محنت کے ساتھ ساتھ صبر بھی چاہتا ہے۔ کاتی اور لے دوڑی والا رویہ عملِ تحقیق کے منافی ہے۔ ساتھ ہی حقائق کا معروضی تجزیہ کرنے والے ذہن کی بھی ضرورت ہوتی ہے۔ اسی لیے ہم دیکھتے ہیں کہ حقیقی محققین بہت کم ملیں گے۔ معروف محققین میں حافظ محمود شیرانی (جنہیں تحقیق میں ''معلّم'' کا مقام دیا جاتا ہے۔) قاضی عبدالودود، ڈاکٹر گیان چند، مولوی عبدالحق، مشفق خواجہ، رشید حسن خاں، ڈاکٹر جمیل جالبی، ڈاکٹر فرمان فتح پوری، ڈاکٹر وحید قریشی، مالک رام، سیّد مسعود حسن رضوی ادیب، مولانا امتیاز علی عرشی، ڈاکٹر محی الدین قادری زور کے اسماء ہیں۔۔

مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے:

جمیل جالبی، ڈاکٹر ''ادبی تحقیق'' (لاہور: 1994ء)

رشید حسن خاں ''ادبی تحقیق: مسائل و تجزیہ'' (علی گڑھ: 1978ء/ لاہور: 1989ء)

ڈاکٹر گیان چند ''تحقیق کا فن'' (اسلام آباد: 1994ء)

ڈاکٹر ایم سلطانہ بخش (مرتب) ''اردو میں اصول تحقیق'' (2 جلد۔ اسلام آباد: 1988ء)

رفاقت علی شاہد (مرتب) ''تحقیق شناسی'' (لاہور: 2003ء)

تحقیق: آلات:

عملِ تحقیق میں محقق جن ذرائع کو بروئے کار لاتا ہے انہیں آلاتِ تحقیق کہا جاتا ہے جو حسب ذیل ہیں:

1۔ مخطوطات، قلمی نسخے، بیاضیں، قدیم کتب، تذکرے۔

2۔ تاریخی اہمیت کی اشیاء جیسے فرامین، مسکوکات

3۔ (بعض اوقات) آثارِ قدیمہ، الواحِ مزار

4۔ آپ بیتی، سفرنامہ، ملفوظات، تواریخ، کتابیات۔

5۔ کارپوریشن کا رجسٹر پیدائش و اموات۔

الغرض ہر اس شے سے مدد لی جا سکتی ہے جو کسی نہ کسی پہلو سے ماضی کے بارے میں معلومات/ کوائف/شواہد فراہم کرتی ہو۔

تخلّص (عربی: اسمِ مذکر)

وہ مختصر اور بامعنی لفظ جو شعراء اپنے اصل نام کا جزو بنا کر شاعری میں استعمال کرتے ہیں لیکن ایسا ہونا لازم نہیں اور اپنا نام بھی تخلص کے طور پر استعمال ہو سکتا ہے جیسے مومنؔ، اقبالؔ، فیضؔ، عابدؔ، لیکن زیادہ تر شعراء نے اصل نام کو تخلص بنانے کے برعکس نیا لفظ اپنا لیا جیسے سید ولی محمد نظیرؔ اکبرآبادی، مرزا محمد رفیع سوداؔ، شیخ غلام علی ہمدانی مصحفیؔ، خواجہ حیدر علی آتشؔ، شیخ امام بخش ناسخؔ، مرزا اسد اللہ خاں غالبؔ۔

شعر میں کیونکہ مکمل نام استعمال کرنا مشکل ہوتا ہے اس لیے تخلص کی صورت میں نیا لفظ اپنا لیا جاتا ہے جو بعض اوقات اتنا مشہور ہو جاتا ہے کہ شاعر کا اصل نام غیر معروف ہو جاتا ہے اور وہ صرف تخلص ہی سے معروف ہو جاتا ہے۔ تخلص بالعموم غزل کے مقطع میں دیا جاتا ہے لیکن غزل کے دیگر اشعار بلکہ مطلع میں بھی تخلص استعمال کرنے کی مثالیں مل جاتی ہیں۔

تخلص کا نفسیاتی مطالعہ شاعر کی شخصیت کی پرتیں کھولنے کا موجب بن سکتا ہے۔ ماں باپ نے تو نام رکھا قلندر بخش مگر شاعر کو قلندر بننا پسند نہیں لہٰذا وہ جرأت بن کر جرأتِ رندانہ کا ثبوت دیتا ہے۔

تخلص کیونکہ شعوری انتخاب کا نتیجہ ہوتا ہے اس لیے بعض اوقات تخلص کے لیے پسند کیا گیا لفظ شخصیت کی تفہیم کے لیے کارآمد اشارہ میں بھی تبدیل ہو سکتا ہے جیسے آتشؔ، ناسخؔ، غالبؔ، حالیؔ، یگانہؔ لیکن

سے کُلّیہ نہیں بنایا جاسکتا کیونکہ لاتعداد شعراء کے تخلص نفسی تلازمہ سے عاری ہوتے ہیں بلکہ مومن کی صورت میں تو تخلص شخصیت کے برعکس بھی ثابت ہوسکتا ہے۔ اسی طرح استاد کا عطا کردہ تخلص بھی نفسیاتی معانی سے مُعرّا ہوگا۔

تخلص کے سلسلہ میں غالب کا یہ شعر بھی قابل توجہ ہے:

چھیڑتا ہوں کہ ان کو غصہ آئے
کیوں رکھوں ورنہ غالب اپنا نام

بعض شعراء نے تخلص کی مناسبت سے پرلطف اشعار کہے جیسے مومن:

شب جو مسجد میں جا پھنسے مومن
رات کاٹی خدا خدا کرکے

جوش ملیح آبادی نے اپنے مخصوص اسلوب میں تخلص کا جس طرح سے مضحکہ اڑایا شاید ہی کسی شاعر نے ایسا کیا ہوگا۔ ''مقالاتِ جوش'' (مرتبہ: سحر انصاری) میں یوں لکھا:

''کہاں تک رووٗں؟ کس کس بات کا ماتم کروں؟

ذرا اپنے شعرائے کرام کے تخلص ہی کو ملاحظہ فرمالیجیے اور کسی ماہرِ نفسیات سے دریافت فرمایئے کہ یہ تخلص کس نوع کی ذہنیت پیش کرتے ہیں۔ اس کا جواب کیا ہوگا؟ وہ غیر مُبہم الفاظ میں بتا دے گا کہ اس نوع کے تخلص صرف وہی لوگ پسند اور اختیار کرسکتے ہیں جن کے ولولوں کی کمریں ٹوٹ چکیں اور جن کی ہمتوں کے منکے ڈھل چکے ہیں۔ سنئے اور عبرت کے کانوں سے سنئے۔ مجروح، تفتہ، ملول، مسکین، درد، سوز، نخچیر، داغ، افسوس، حزیں، عدم، بیدم، بسمل، کشتہ، الم، اشک، آہ، قلق اور یاس وغیرہ۔''

(بحوالہ: ''جوش شناسی'' شمارہ۔3 ص۔:102)

تخلیقی تنقید (Creative Criticism)

تاثراتی تنقید کے تصور کا ثانوی روپ۔

تاثراتی تنقید کے پرجوش مبلغ امریکی نقاد جوئیل سپنگاراں (Joel Spingran) نے اپنے مشہور مقالہ "Creative Critisim" میں اس امر کا پرچار کیا کہ تخلیق کے مطالعہ سے تاثرات اخذ کر کے ان کا بیان کردینا ہی کافی ہے۔ یوں تاثرات پر مبنی بیان بذاتِ خود بھی ایک نوع کی تخلیق ہوگا۔ اس کے بقول:

"کسی تخلیق سے تاثرات کا اخذ کرنا اور پھر انہیں بیان کر دینا.....ایک تاثراتی نقاد کے لیے صرف یہی منصبِ نقد ہے...... جہاں تک میری ذات کا تعلق ہے میں تو صرف یہی بتا سکتا ہوں کہ اس نے مجھے کیسے متاثر کیا اور پھر مجھ میں اس کے مطالعہ سے کن تاثرات نے جنم لیا، دیگر حضرات اس سے اور نوعیت کے تاثرات اخذ کر کے ان کا اظہار اپنے مخصوص انداز سے کریں گے اور میری مانند انہیں بھی اپنے تاثرات کے اظہار کا حق ہے۔ اگر ہم میں سے ہر ایک ہی تخلیقات سے اخذ تاثر میں رسائیت کا ثبوت دیتے ہوئے اس کے اظہار پر قادر ہو تو ہم تاثرات پیدا کرنے والے فن پارہ کی جگہ بذاتِ خود ایک شہ پارہ کی تخلیق کر لیں گے۔ بس تنقید کا یہی فن ہے اور اس کے علاوہ اور کچھ بھی نہیں۔"

تخلیقی عمل:

ذہن کا وہ پراسرار عمل جس کے ذریعہ سے تخلیقی فنکار معلوم سے نامعلوم کا باطنی سفر طے کرتا ہوا تخلیق کا ثمر حاصل کرتا ہے۔ اگرچہ تخلیقی عمل میں تخیل اہم کردار ادا کرتا ہے لیکن اس کی اساس محض تخیل ہی پر استوار نہیں۔ فرائیڈ کی تحلیل نفسی کی رو سے اس ضمن میں تحت الشعور میں خوابیدہ تجربات و مشاہدات اور لاشعور کے نہاں خانہ میں دفن ناآسودہ آرزوئیں، تلخ تجربات، مسترد کردہ جنسی ممنوعات وغیرہ بھی محرک کا کردار ادا کرتے ہیں جبکہ ژونگ کے بموجب اجتماعی لاشعور اور اس کے نخستمثال (Archtypes) اور قدیم تمثالیں (Primordial Images) بطور علامات بھی اساسی اہمیت رکھتی ہیں۔

جب سے انسان نے تخیق کا آغاز کیا اس وقت سے ہی تخلیقی عمل کو سمجھنے کی کوششیں ملتی ہیں کیونکہ تخلیقی عمل قطعی طور سے نہ سمجھا جا سکا، لہٰذا اسے پراسرار سمجھتے ہوئے اساطیری تناظر تلاش کیا گیا۔ یونانیوں کے خیال میں فن کی سرپرست دیویاں "Muses" جبکہ ہندوؤں کے خیال میں سرسوتی دیوی کی مہربانی کے باعث کچھ لوگ تخلیق کار بن جاتے ہیں۔ افلاطون اس کا قائل تھا کہ Muse جب کسی پر مہربان ہوتی ہے تو وہ اس میں ربانی جنون "Divine Madness" پیدا کر کے اسے شاعر بنا دیتی ہے۔ ربانی جنون کے بغیر تخلیق ناممکن ہے۔ یہ کسبی نہیں، آسمانی تحفہ ہے۔

مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے:

Kusler, Arther "The Act of Creation"

تخیل:

ادب ونقد کی معروف ترین اصطلاح تخیل کا بھی خواب جوانی جیسا عالم ہے کہ متعدد تعریفوں کے باوجود حق تو یہ ہے کہ حق ادا نہ ہوا کا احساس رہتا ہے۔ تخیل، فلسفہ اور نفسیات کے اہم موضوعات میں شامل رہا ہے، ماضی میں بھی اور آج بھی۔

''ڈکشنری آف ورلڈ لٹریچر'' کے بموجب افلاطون کے ہاں تخیل کے مترادف کے طور پر "Phantasia" ملتا ہے اور اسے بھی وہ کوئی خاص اچھے معنی میں استعمال نہ کرتا تھا۔ یونانی "Phantasia" لاطینی میں "Imaginatio" بن گیا جس سے "Imagination" حاصل ہوا۔ ارسطو نے "DeAnima" میں تخیل کو خیالات وتصورات کو منظم اور مرتب کرنے والی صلاحیت قرار دیا۔

جیمز ڈریور (James Drewer) نے "Dictionary of Psychology" میں تخیل کی تعریف میں یوں لکھا:

> ''حال میں فکری سطح پر تصورات کے روپ میں ماضی کے ادراکی تجربات کا تعمیری استعمال جس کا تخلیقی ہونا ضروری نہیں لیکن کُلی طور سے یہ محض ماضی کے تجربات ہی کا اعادہ نہیں بلکہ تخیل میں ماضی کے تجربات پر مشتمل مواد کی تنظیم نو اور تشکیل نو کی جاتی ہے۔ تنظیم وتشکیل کا یہ عمل تخلیقی بھی ہوسکتا ہے اور محض نقالی بھی۔ ذاتی اپج کی ترتیب وتشکیل تخلیقی ہوگی جبکہ دوسروں کی ترتیب وتنظیم سے فائدہ اٹھانا محض نقالی!''

تخیل کے سلسلہ میں دلچسپ بات یہ ہے کہ انگلستان میں کلاسیکی عہد میں تخیل سے بطور خاص کسی رغبت کا اظہار نہ کیا گیا بلکہ ہم جسے تخیل کی زرخیزی، تخیل کی پرواز، تخیل کی تخلیقیت قرار دیتے ہیں، کلاسیکی شعراء اور ناقدین اسے پسند نہ کرتے تھے۔ اس لیے کہ وہ تخلیق میں تخیل کے کردار کے قائل ہی نہ تھے۔ یہ تو انیسویں صدی میں رومانی شعراء اور ناقدین نے تخلیق میں تخیل کے اساسی کردار پر زور دے کر تخلیق میں اس کے فعال کردار کا احساس کراتے ہوئے اس کی ضرورت واہمیت اجاگر کی۔

اگرچہ مشرق ومغرب میں تخیل کے بارے میں خاصی خامہ فرسائی کی گئی لیکن کولرج نے "Biographia Literaria" (1817ء) میں تخیل کی جو تعریف کی وہ آج بھی کارآمد ہے۔ کولرج نے جرمنی کا سفر کیا تھا اور وہ جرمن فلاسفروں سے بہت متاثر تھا۔ فلسفہ کے ساتھ ساتھ اسے نفسیات سے بھی شغف تھا چنانچہ تخیل کی تعریف اس کی ذہنی دلچسپیوں کی مظہر ہے۔ جرمنی میں یہ عام طور پر تسلیم کیا جاتا تھا کہ تخیل حرکی قوت کا

حامل ہے اور اسی تصور کو کولرج نے پیش کیا۔ کولرج نے جدت یہ کی کہ تخیل کی کارکردگی کو دو حصوں میں تقسیم کر دیا:

i) بنیادی تخیل (Primary Imagination)

ii) ثانوی تخیل (Secondary Imagination)

کولرج نے بنیادی کو تخیل قرار دیا جبکہ ثانوی کے لیے Fancy کا لفظ استعمال کیا۔ مولوی عبدالحق کی مرتبہ ''انگلش اردو ڈکشنری'' میں Fancy کے یہ معانی درج ہیں۔ وہم، وہمیت، ظن، گمان، خیالِ باطل۔ واہمہ اور تصور، قیاس مفروضہ، موج، لہر، ترنگ، محبت، میلان، جانوروں کی اچھی نسلیں بنانے کا فن، زرق برق، پرتکلف، کئی رنگوں کا (پھول وغیرہ)

تخیل وسیع کُل ہے جبکہ تصور اس کا جزو، تصور تخیل میں شامل ہو سکتا ہے لیکن تخیل تصور میں نہیں، اسی لیے اس نے اسے ثانوی قرار دیا۔ کولرج کے بموجب تصور ایک طرح کے حافظہ کے سوا کچھ نہیں ہے۔ اس لحاظ سے تو تصور تحلیل نفسی کے تحت الشعور سے مشابہہ نظر آتا ہے۔

کولرج نے ان الفاظ میں تخیل کی صراحت کی ہے:

"The Imagination then I consider either as primary, or secondary. The primary imagination I hold to be the living power and prime agent of all human perception, and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinet I am. The secondary, I consider as an echo of the former, coexisting with the conscious will, yet still as identical with the primary in the kind of its agency, and differing only in degree and in the mode of its operation. It dissolves,diffuses, dissipates, in order to re-create or where this process is rendcred impossible, yet still at all events, it struggles to idealize and to unify. It is essentially vital, even as all objects (as objects) are essentially fixed and dead."

"Fancy, on the contrary, has no other counters to play with but fixities and definites. The fancy is indeed no other than a mode of memory emancipated from the order of time and space; and blended with, and modified by that empirical phenomenon of the will which he expresses by the word choice. But equally with the ordinary memory it must receive all its materials ready made from the law of association."

(ترجمہ) ''تخیل میرے نزدیک یا تو بنیادی (Primary) ہوتا ہے یا ثانوی۔ بنیادی تخیل کو میں تمام انسانی ادراک اور زندہ قوت کا محرک سمجھتا ہوں اور نفسِ محدود میں دائمی تخلیقی عمل کے لامحدود ''میں ہوں'' کی تکرار کی حیثیت رکھتا ہے۔ ثانوی تخیل کو میں اس کی صدائے بازگشت سمجھتا ہوں جو شعوری ارادے کے ساتھ ساتھ موجود ہوتا ہے۔ تاہم اپنی مخصوص قسم کی فعالیت میں بنیادی تخیل سے بعینہ مماثل ہوتا ہے اور ان دونوں میں (یعنی بنیادی اور ثانوی تخیل میں) صرف درجے اور دائرہ عمل کے طریق کار کا فرق ہوتا ہے۔ یہ گھلانا ملانا کا فرق ہوتا ہے۔ یہ گھلاتا ملاتا ہے، پھیلاتا بڑھاتا ہے اور بکھیرتا اڑاتا ہے تاکہ پھر سے تخلیق نو کر سکے یا جہاں یہ طریق ناممکن ہو جاتا ہے وہاں بھی ہر حالت میں اسے کامل بنائے اور ربط و وحدت پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ یہ بنیادی طور پر زندہ ہوتا ہے جیسے کہ تمام اشیاء (بحیثیت اشیاء) بنیادی طور پر بے حرکت اور جامد ہوتی ہیں۔ اس کے برخلاف قوتِ واہمہ (Fancy) کے پاس جامد اور متعین چیزوں کے سوا کچھ بھی نہیں ہوتا۔ قوتِ واہمہ ایک طرح کے حافظہ کے سوا کچھ نہیں ہے جو زمان و مکان کے نظام سے آزاد ہو گئی ہے اور ارادہ کے تجربی کرشمے سے مل گئی ہے اور بدل گئی ہے جس کا اظہار ہم لفظ ''انتخاب'' سے کرتے ہیں لیکن اس کے ساتھ عام حافظہ کی طرح وہ اپنا تمام تیار مواد قانونِ مناسبت (Law of Association) سے حاصل کرتی ہے۔''

(ترجمہ: ڈاکٹر جمیل جالبی ''ارسطو سے ایلیٹ تک'' (ص:315)

مشرق میں بھی تخیل کی تفہیم و تشریح کے ضمن میں بہت کچھ لکھا گیا۔ اسی طرح اردو میں بھی خاصی خامہ فرسائی کی گئی۔ الطاف حسین حالی نے ''مقدمہ شعر و شاعری'' اور شبلی نعمانی نے ''شعر العجم'' (جلد:4) میں تخیل کے بارے میں بھی اظہار خیال کیا۔

الطاف حسین حالی نے تخیل کی تعریف و تشریح کے بجائے اس امر پر زیادہ زور دیا کہ ''قوتِ متخیلہ'' کو ''قوتِ ممیزہ'' کے ذریعہ سے بلند پرواز اور بے لگام نہ ہونا چاہیے۔

ترائیلے (Triolet)

فرانسیسی شاعری میں ایک زمانہ میں اس کا چلن رہا۔ اگرچہ اردو میں بعض شعراء نے ترائیلے تحریر کیے

لیکن یہ اندازِ سخن مقبول نہ ہو سکا۔ترائیلے بالعموم آٹھ مصرعوں پر مشتمل مختصر نظم ہوتی ہے۔

مظہر امام نے ''تنقید نما'' میں ''اردو میں فرانسیسی صنفِ سخن: ترائیلے'' کے ضمن میں یہ لکھا ہے:

''.....اب یہ بات پایۂ تحقیق کو پہنچ چکی ہے کہ اردو میں ترائیلے کا پہلا تجربہ عطا محمد شعلہ نے کیا جو 1946ء کے اوائل میں ''نیا دور'' بنگلور (مدیر: صمد شاہین) میں شائع ہوا، اس کے فوراً بعد احمد ندیم قاسمی کے بھی کچھ ''ترائیلے'' نیا دور میں بھی شائع ہوئے۔ جہاں تک مجھے یاد آتا ہے یہ ترائیلے احمد ندیم قاسمی کے کسی مجموعے میں بھی شریک نہیں ہیں، انہیں دنوں میں نے بھی ایک ''ترائیلے'' لکھا جو میرے پہلے مجموعۂ کلام ''زخمِ حنا'' میں شامل ہے۔اس پر تاریخِ تخلیق 28 اگست 1946ء درج ہے۔ بعد میں نریش کمار شاد نے بھی کچھ ترائیلے لکھے۔ 1974ء میں مدراس کے فرحت کیفی نے ''پتا پتا بوٹا بوٹا'' کے نام سے ترائیلے پر مشتمل ایک پورا مجموعہ شائع کیا ہے۔یہ اردو میں ترائیلے کا پہلا مجموعہ ہے۔بعد میں رؤف منیر نے بھی ترائیلے لکھے۔ترائیلے پر مشتمل ان کا مجموعہ ''ایلاف'' 1982ء میں شائع ہوا۔وہ اب بھی باقاعدگی سے ترائیلے لکھتے رہتے ہیں۔

Triolet ایک فرانسیسی صنفِ سخن ہے جس کی ایک مخصوص اور متعین ہیئت ہے۔اردو میں اس کا مانوس اور مقبول تلفظ شروع سے ''ترائیلے'' یا ''ترائلے'' رہا ہے۔شمس الرحمٰن فاروقی اس تلفظ سے اتفاق نہیں کرتے ان کے خیال میں اس کا صحیح تلفظ ''تریِ آلے'' یا ''ٹرائلٹ'' ہے۔عطا محمد شعلہ نے ایک جگہ اس کا تلفظ ''تری اولے'' لکھا ہے۔میرا ذاتی خیال ہے کہ اردو میں اس کے مقبول تلفظ یعنی ترائیلے کو ہی تسلیم کر لینا چاہیے۔

اس صنف کی ہیئت کے خاص لوازم یہ ہیں:

(1) یہ آٹھ مصرعوں پر مشتمل ایک نظم ہوتی ہے۔

(2) اس کا پہلا، تیسرا اور پانچواں مصرع ہم قافیہ ہوتا ہے۔

(3) اس کا دوسرا اور چھٹا مصرع بھی ہم قافیہ ہوتا ہے مگر پہلے، تیسرے اور پانچویں مصرعے کے قافیوں سے مختلف۔

(4) اس نظم کا پہلا، چوتھا اور ساتواں مصرع ایک ہی ہوتا ہے۔

(5) اسی طرح دوسرا اور آٹھواں مصرع بھی ایک ہی ہوتا ہے مگر پہلے مصرعوں سے مختلف۔اسی طرح پہلے دونوں مصرعوں کی تکرار آخری دونوں مصرعوں میں ہوتی ہے۔ترائیلے کی مروج اور نفیس ہیئت میں قافیہ کی تعریف اس طرح ہوتی ہے۔''

اب اا اب اب [1]

اس فرانسیسی اصطلاح میں "Tri" کی وجہ سے بعض حضرات نے اسے تین سمجھ کر ترائیلے کو تین

(1) مظہر امام ''تنقید نما'' (دہلی: 2004ء) ص: 239 237

مصرعوں کی نظم باور کر لیا جو کہ غلط ہے۔ متذکرہ مقالہ میں مظہر امام نے عطا محمد شعلہ کا ایک ترائیلے درج کیا ہے جو یہاں نقل کیا جاتا ہے:

آگے سوچیں تو مرد مہر کی عمراب سے طویل
پیچھے دیکھیں تو ہوا اک پل کا تماشہ جیسے
ہے کھڑی بیچ میں اک عمرِ گریزاں کی فصیل
آگے سوچیں تو مرد مہر کی عمروں سے طویل
پیار کرنے کو تڑپ اٹھیں کبھی اتنی جمیل
ماہرِ فن نے کوئی بت ہو تراشا جیسے
آگے سوچیں تو مرد مہر کی عمروں سے طویل
پیچھے دیکھیں تو ہوا اک پل کا تماشا جیسے (1)

ترجیع بند (اسمِ مُذکر، عربی/ فارسی)

فرہنگِ آصفیہ کے بموجب ترجیع کا مطلب ''بند کو پھر سے بیان کرنا۔ اصطلاحِ عروض میں جب شاعر چند ایسے بند جو بحر میں موافق اور قافیہ میں کہیں مختلف ہوں بیان کرتا ہے اور ہر ایک بند کے بعد ایک اسی وزن اور مختلف قافیہ کی معین بیت اس طرح بار بار لاتا ہے کہ یہ بیت ہر بند کی بیت آخر کے مضمون سے مربوط ہو تو اسے ترجیع بند کہتے ہیں۔''

بلحاظ ساخت ترکیب بند اور ترجیع بند میں مماثلت ملتی ہے۔ بس اتنا فرق ہے کہ ترکیب بند میں ٹیپ کا شعر تبدیل ہو سکتا ہے جبکہ ترجیع بند میں ٹیپ کا شعر برقرار رہتا ہے۔

ترقیمہ (عربی۔ اسمِ موئنث)

عربی میں ترقیم کا مطلب تحریر/ رقم لکھنا ہے جبکہ ترقیمہ اس تحریر کے لیے استعمال ہوتا ہے جو مخطوطہ کے خاتمہ پر کاتب تحریر کرتا ہے۔ اس میں کتاب کا زمانۂ تحریر، کاتب کا نام درج ہوتا تھا۔ بعض اوقات مصنف اور کتاب کا نام بھی لکھ دیا جاتا تھا اور یہ بھی کہ کتاب کس کی فرمائش پر تحریر کی گئی۔ ترقیمہ کا یہ فائدہ ہے کہ اگر

(2) ایضاً۔ ص: 238

مخطوطے کے ابتدائی صفحات نہ ہوں تو پھر ترقیمہ کی مدد سے مخطوطے کے بارے میں معلومات حاصل کی جاسکتی ہیں۔

ترکیب بند (اسمِ مذکر، عربی)

ترکیب بند میں اشعار غزل کی مانند قافیہ اور ردیف کے حامل ہوتے ہیں مگر پانچ تا گیارہ اشعار کے بعد ایک ایسا شعر لایا جاتا ہے جو اسی بحر میں ہوتا ہے مگر قافیہ اور ردیف تبدیل ہو جاتی ہے۔ ترکیب بند میں ایک سے زیادہ بند بھی ہو سکتے ہیں۔

ترکیب/ترکیب تراشی:

دو غیر متعلق الفاظ کو زیر کے ذریعہ سے جوڑ کر نیا لفظ بنا لینا۔ استعارہ سازی کی مانند ترکیب تراشی بھی ذہن کی خلاقی کی مظہر ہوتی ہے۔ ترکیب کو رخِ اسلوب کا غازہ سمجھنا چاہیے۔ بلند خیال، اعلیٰ تصور اور ارفع تخیل کے کامیاب اظہار میں ترکیب ممد ثابت ہوتی ہے۔ اس سے ابلاغ میں دلکشی پیدا ہو جاتی ہے۔ مرزا غالب اور علامہ اقبال نے ترکیب تراشی کی طرف خصوصی توجہ دی۔ مثالیں پیش ہیں:

قُمری کفِ خاکستر و بلبل قفسِ رنگ
اے نالہ نشانِ جگر سوختہ کیا ہے
بوئے گل، نالۂ دل، دودِ چراغِ محفل
جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا
لطفِ خرامِ ساقی و ذوقِ صدائے چنگ
یہ جنتِ نگاہ وہ فردوسِ گوش ہے
داغِ فراقِ صحبتِ شب کی جلی ہوئی
اک شمع رہ گئی ہے سو وہ بھی خموش ہے
(غالب)

اے آفتاب! روح و روانِ جہاں ہے تو
شیرازہ بندِ دفترِ کون و مکاں ہے تو
نہیں منت کشِ تابِ شنیدن داستاں میری

خموشی گفتگو ہے بے زبانی ہے زباں میری
(علامہ اقبال)

فارسی شعراء نے تراکیب وضع کیں اور فارسی سے اردو میں یہ انداز مقبول ہوا۔ ترکیب سے صرف فارسی الفاظ کو آمیز کیا جاسکتا ہے فارسی اور غیر فارسی الفاظ سے تراکیب نہیں وضع کی جاسکتیں۔

تروینی:

ثلاثی، ہائیکو اور ماہیا کی مانند تروینی بھی تین مصرعوں پر مشتمل نظم ہے۔ مشہور فلم ڈائریکٹر اور ادیب گلزار نے اس کے موجد ہونے کا دعویٰ کیا ہے:

''میں نے شاعری میں ایک نئی فارم (Form) پیدا کرنے کی کوشش کی ہے جس کا نام تروینی رکھا۔ یہ ہائیکو بھی نہیں، مثلث بھی نہیں، تیسرا مصرع روشن دان کی طرح کھلتا ہے۔ اس کی روشنی میں پہلے شعر کا تاثر بدل جاتا ہے۔ تیسرا مصرع Comment بھی ہوسکتا ہے، اضافہ بھی، تروینی میں ایک شوخی اور Surprise کا رنگ ہے۔''

(سلطانہ مہر (مرتبہ) ''سخنور'' حصہ دوم۔ ص۔ 383-84)

پاکستان میں شاعر علی شاعر کا ''تروینیاں'' (کراچی: 2007ء) کے نام سے مجموعہ کلام طبع ہوا ہے۔ کراچی ہی سے زیب النساء زیبی کی تروینیوں کا مجموعہ ''تیرا انتظار ہے'' (2008ء) طبع ہوا۔ ان کے بعد لاہور سے ڈاکٹر طاہر سعید ہارون کا مجموعہ ''بارش میں دھوپ'' (2010ء) شائع ہوا ہے۔

ان مجموعوں کی بنا پر یہ توقع کی جاسکتی ہے کہ دیگر شعراء بھی تروینی کی طرف سنجیدگی سے توجہ دیں گے۔ ڈاکٹر طاہر سعید ہارون کی تروینی ملاحظہ ہو:

ہائے ری تقدیر
دریا ڈوبی سوہنی
کھیڑے لے گئے ہیر

تذکرہ (عربی، اسمِ مذکر)

(1) ''ذکر، مذکور، یاد، یادداشت، بیان، یادگار، چرچا (2) افواہ (3) تاریخ واقعات، سرگزشت،

سوانح عمری، وہ کتاب جس میں شعراء کا حال لکھا جائے۔" (فرہنگِ آصفیہ)

اردو میں شاعری/شعراء پر تنقید کا قدیم انداز ان تذکروں کی صورت میں ملتا ہے جو اولاً فارسی میں قلم بند کیے گئے۔ ان میں اردو شعراء کے بارے میں مختصر کوائف مع نمونہ کلام، حروفِ تہجی کے مطابق درج کیے جاتے تھے۔ انہیں اردو شعراء کی "ڈکشنری آف بائیوگرافی" بھی قرار دیا جاسکتا ہے۔

میر تقی میر کا تذکرہ "نکات الشعراء" (1165ھ۔1752ء) پہلا تذکرہ تسلیم کیا جاتا ہے۔ اس کے سال بعد فتح علی حسین گردیزی کا تذکرہ "ریختہ گویاں" اور پھر قائم چاند پوری کا "مخزنِ نکات"۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ نکات الشعراء کے سال اشاعت ہی میں حمید اورنگ آبادی کا تذکرہ "گلشنِ گفتار" اور افضل بیگ قاقشاں کا تذکرہ "تحفۃ الشعراء" بھی لکھے گئے۔ ان دونوں کا تعلق دکن سے تھا۔ میر حسن اور مصحفی نے بھی تذکرے قلم بند کیے جن کے نام یہ ہیں۔ "تذکرۂ شعرائے اردو" (78-1777ء) "تذکرہ ہندی گویاں" (1794ء)

مرزا علی لطف کا تذکرہ "گلشنِ ہند" (1215ھ۔1801ء) پہلا اردو تذکرہ ہے۔

غالب کے دوست شیفتہ کا تذکرہ "گلشن بے خار" (1845ء)

اگرچہ تذکروں میں آج کے معیار کے لحاظ سے نہ تو تحقیقی مواد ملتا ہے اور نہ ہی تنقیدی مزاج۔ اس کے باوجود ان میں بعض اوقات ایسے شخصی کوائف اور نجی معلومات مل جاتی ہیں جن سے محققین یا ادبی مورخ استفادہ کرسکتا ہے۔

مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے:

عبداللہ، ڈاکٹر سید "شعرائے اردو کے تذکرے اور تذکرہ نگاری کا فن" (لاہور: 1952ء)

فرمان فتح پوری، ڈاکٹر "اردو شعراء کے تذکرے اور تذکرہ نگاری" (لاہور: 1972ء)

تزکیہ (عربی، اسم مذکر)

تزکیہ کے ہم معنی تنقیح (عربی، اسمِ مونث) اور تنزیہ (عربی، اسمِ مذکر) بھی ہیں اور ان تینوں الفاظ کا مطلب پاک صاف کرنا اور فاسد مادہ کا اخراج ہے۔

ارسطو نے فن شاعری پر اپنے رسالہ "بوطیقا" (اردو ترجمہ: عزیز احمد) میں پہلی مرتبہ تزکیہ کا تصور پیش کیا۔ تزکیہ یونانی لفظ Kathrsis کا ترجمہ ہے۔ مترجم عزیز احمد کے بقول:

"صحت واصلاح کے لیے ہم نے متنازعہ فیہ یونانی لفظ (Katharsis) کے

ترجمے کے طور پر استعمال کیا ہے۔(Katharsis) ایسا لفظ ہے جس کی سینکڑوں
تاویلیں ہو چکی ہیں جس پر سینکڑوں مضامین، رسالے اور کتابیں لکھی جا چکی ہیں۔
گزشتہ تین سو سال کے عرصے میں اس لفظ کے بے شمار معنی تراشے گئے۔اس کے لفظی
معنی ''صحت و اصلاح'' ہیں اور یہ لفظ دراصل طب کی اصطلاح ہے۔'' (ص:15)

ارسطو کے بموجب المیہ کے سامعین جب کرداروں کو مبتلائے الم دیکھتے تو ان میں رحم اور دہشت کے جذبات موجزن ہو جاتے ہیں لیکن ڈرامے کا اختتام سامعین میں تزکیہ (اصلاح) کا موجب بن کر ان کی شخصیت میں بہتری پیدا کر دیتا ہے۔

تزکیہ اگرچہ یونانی المیہ کی اصطلاح تھی لیکن اس کا تعلق سامعین کے جذبات و احساسات اور شخصیت سے بھی تھا۔اس لیے طویل عرصہ تک نفسیات میں بھی اس کا استعمال ہوتا رہا بالخصوص اعصابی خلل کے مریضوں کے علاج میں یہ تصور کارآمد رہا۔

تشبیہ (عربی، اسمِ مونث)

کسی فرد یا چیز کی منفی یا مثبت خصوصیات واضح کرنے کے لیے اسے زیادہ اچھی یا زیادہ بری، زیادہ خوبصورت یا زیادہ بدصورت، ارفع یا ادنیٰ جیسا قرار دینا۔جیسے آنکھوں کی خوبصورتی کے لیے آہو چشم کہیں گے لیکن بدنما آنکھوں کو ''گاؤ چشم'' قرار دیا جا سکتا ہے۔

مثبت کی وضاحت کے لیے بہتر تشبیہ جبکہ منفی کا احساس کرانے کے لیے بدتر تشبیہ استعمال کی جاتی ہے۔خوبیوں اور خامیوں کا تشبیہ سے فوری طور پر ادراک ہو جاتا ہے۔یوں تفصیلات کی ضرورت نہیں رہتی۔ تشبیہ کو ایک نوع کا شارٹ کٹ سمجھنا چاہیے۔تشبیہ اسلوب کا زیور ہے۔حسنِ بیان اور طرزِ ادا کو موثر بنانے میں تشبیہ اساسی کردار ادا کرتی ہے۔بیشتر گالیاں تشبیہ (اور استعارہ) پر مبنی ہوتی ہیں۔یہ تشبیہ کا منفی استعمال ہے۔

تشریعی تنقید (Judicial Criticism)

بظاہر تو قانون ساز تنقید (Legislative Criticism) اور تشریعی تنقید مشابہ نظر آتی ہیں لیکن ان میں تھوڑا سا فرق بھی ہے۔تشریعی تنقید میں تخلیقات اور تخلیق کاروں کے بارے میں فیصلہ صادر کرنے کو

اساسی اہمیت حاصل ہے یوں سمجھیے کہ صرف فیصلہ صادر کرنے ہی کو نقاد کا فریضہ قرار دے دیا گیا۔ چنانچہ اس اندازِ نقد میں تعینِ مراتب کو اساسی اہمیت دیتے ہوئے نقاد کے لیے یہ لازم قرار دے دیا گیا کہ وہ اعلیٰ اور ماضی کی لازوال تخلیقات کو معیار بنا کر معاصر تخلیقات کا ان سے موازنہ کرتے ہوئے ان کا مقام متعین کرے۔

جہاں تک معیار کا تعلق ہے تو یہ نقاد کے وضع کردہ نہ ہوتے تھے بلکہ یونانی اور لاطینی ادب سے اخذ کیے جاتے تھے۔ اس ضمن میں اس حد تک غلو برتا جاتا کہ مدتوں تک یہی سمجھا جاتا رہا کہ ارسطو، ہومر، ہسیوڈ، ورجل، ایچی لس، یوریپڈیز اور سوفو کلیز کے کارناموں پر اضافہ ناممکن ہے، لہٰذا اچھے ادب کی تخلیق کے لیے یہی مناسب ترین معیار فراہم کرتے ہیں۔

کلاسیکی تنقید کی اساس تشریعی تنقید پر استوار تھی۔ چنانچہ یونانی اور لاطینی تخلیق کاروں کی تخلیقات سے معیار اخذ کر کے معاصر ادب، شاعری اور ڈراموں کو ان پر پرکھ گیا۔ اسی لیے معاصر ناقدین نے شیکسپیئر کو اس بنا پر ناپسند کیا کہ اس نے ارسطو کے فرمودات سے روگردانی کرتے ہوئے اپنے ڈراموں میں المیہ اور طربیہ کو یکجا کر دیا اور اسی لیے معاصر ناقدین نے رومانی شعراء کولرج، ورڈز ورتھ، شیلے اور بالخصوص کیٹس کو ہدفِ ملامت بنایا کہ ان کی شاعری ماضی کے معیار کے لحاظ سے سرے سے شاعری ہی نہ تھی۔ معیار کی پابندی کے نام پر قدامت اور روایت پرستی کا کلٹ بنا دیا گیا۔

تعلّی (عربی۔ اسم مونث)

(1) ''بلندی، برتری (2) درجہ بہ درجہ ترقی (3) شیخی، ڈینگ، گھمنڈ اپنے تئیں سب سے اعلیٰ سمجھنا۔'' یہ تو ہوئے تعلّی کے لغوی معنی جبکہ شاعرانہ اصطلاح کے طور پر تعلّی سے مراد شاعر کا وہ نفسیاتی رویہ ہے جس کے باعث وہ اپنی غزل پر فخر و غرور کرتا ہے، فن شناسی کا دعویٰ کرتا ہے، معاصر شعراء کی تحقیر کرتا ہے، خاندان اور نسب پر ناز کرتا ہے۔

معاصرانہ چشمک ہر دور میں رہی ہے اس لیے شعراء نے خود کو تسلیم کرانے اور مخالفین پر تبرّہ کرنے کے لیے منجملہ دیگر ذرائع تعلّی کا بھی سہارا لیا۔ اس حد تک کہ تعلّی بھی غزل کے مُسلّمات میں شامل ہوگئی۔ تعلّی بالعموم مقطع میں کی جاتی ہے۔

تعلّی کا نفسیاتی مطالعہ بعض اوقات شاعر کے مطالعہ کے ضمن میں ایسے دریچہ کی صورت اختیار کر لیتا ہے جو اس کی شخصیت پر باندازِ نو روشنی بھی ڈال سکتا ہے۔

تعلّی کا نفسیاتی محرک نرگسیت میں تلاش کیا جا سکتا ہے۔ اپنی محبت میں گرفتار شاعر اگر ایک طرف

اپنی شاعری کا قصیدہ بصورت تعلّی لکھتا ہے تو دوسری جانب وہ اپنے مبینہ مخالفین پر طعنہ زن ہوتے ہوئے کبھی ان میں کیڑے ڈالتا ہے تو کبھی ان میں سے کیڑے نکالتا ہے اور ہر دو صورتوں میں انائی تسکین حاصل کرتا ہے۔
چنانچہ میر تقی میر کا یہ شعر تعلّی میں "Maglo Mania" کا مظہر قرار پاتا ہے:

مستند ہے میرا فرمایا ہوا
سارے عالم پر ہوں میں چھایا ہوا

آتش یوں تعلّی کرتے ہیں:

اپنے ہر شعر میں ہیں معنی تہہ دار آتش
وہ سمجھتے ہیں جو کچھ فہم و ذکا رکھتے ہیں

جبکہ غالب کے بقول:

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے
جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے

فراق نے تعلّی میں کیسے نیا رنگ نکالا:

آنے والی نسلیں تم پر رشک کریں گی ہم عصرو
ان کو جب معلوم یہ ہوگا تم نے فراق کو دیکھا تھا

جبکہ جوش ملیح آبادی نے اس اسلوب میں تعلّی کو مسترد کیا:

نہ سوچیں تو نہایت لطف آتا ہے تعلّی میں
جو سوچیں تو بڑی ناپختگی معلوم ہوتی ہے
(''محراب و مضراب'')

تعلیق (عربی۔ اسمِ مونث)

علق کی جمع تعلیق اردو تحقیق کی ایسی اصطلاح ہے جو بالعموم حاشیہ کی مترادف سمجھی جاتی ہے۔ اگرچہ اس سے تعلق اور نسبت کا مفہوم مراد لیا جاتا ہے لیکن ''تعلیقہ'' کی صورت میں ایک قانونی اصطلاح بھی ملتی ہے جو قرق شدہ مال و اسباب کی مرتبہ فہرست کے لیے استعمال ہوتی ہے۔
عربی میں لٹکانے/ آویزاں کرنے کے لیے بھی تعلیق کا لفظ استعمال ہوتا ہے جس سے ''مُعلقہ'' (جمع: مُعلقات) بنایا گیا۔ چنانچہ عربی ادب میں قبل اسلام کے مشہور ''سبع مُعلقات'' بھی اسی بنا پر کہلائے۔ یہ

وہ سات مشہور قصائد ہیں جو مصنفین کی نظر میں بہترین قرار پائے، زریں حروف میں تحریر ہوئے اور دیر کعبہ پر آویزاں کیے گئے۔

(مزید تفصیلات کے لیے خورشید رضوی کا مقالہ ''عربی ادب قبل از اسلام'' ملاحظہ ہو۔ مطبوعہ ''سویرا'' نومبر، دسمبر۔2004ء)

جب متن میں مختلف شخصیات، تاریخی واقعات، سانحات، حادثات، مقامات اور دیگر حوالوں کا تفصیلی ذکر نہ کیا جائے تو حاشیہ میں ان کا ذکر، حوالہ، تفصیل درج کر دی جاتی ہے۔ اسی سبب بالعموم حاشیہ اور تعلیق کو ہم مقصد سمجھا جاتا ہے لیکن ہر تعلیق حاشیہ بھی نہیں ہوتی کہ اس کا اپنا دائرہ کار ہے۔

تعلیقات اگر چہ متن کے اختتام پر درج کی جاسکتی ہیں لیکن یہ کیونکہ بالعموم حواشی کے مقابلہ میں زیادہ صراحت کی حامل ہونے کی وجہ سے نسبتاً زیادہ طویل ہوتی ہیں اسی لیے انہیں مقالہ یا باب کے اختتام پر درج کرتے ہیں۔

بعض محققین نے تعلیقات اور ان کے ساتھ حواشی کی اقسام (بحیثیت موضوع، مسائل یا کوائف) گنوائی ہیں لیکن یہ اس بنا پر لاحاصل ہیں کہ تعلیق تعلیق ہوتی ہے۔ نفسِ موضوع کی مناسبت سے ان کی انواع و اقسام محض تکلف ہے۔

تعلیق کی سیدھی سی تعریف یہ ہو سکتی ہے کہ کسی مقالہ یا علمی، تنقیدی، تحقیقی کتاب کے متن میں اگر کسی وضاحت طلب امر کا مجمل تذکرہ کیا گیا ہو تو اس سے وابستہ معلومات، کوائف، شواہد، اقتباسات، مقالہ/ باب کے آخر میں درج کر دیئے جاتے ہیں جس کے نتیجہ میں قاری کو مفصل معلومات اور ضروری کوائف، شہادتیں اور اسناد حاصل ہو جاتی ہیں۔

تقابلی تنقید (Compartive Criticism)

تخلیقی شخصیات (مثال: میر، سودا) دو معاصرین (مثال: میر انیس، مرزا دبیر) ایک ہی موضوع پر تحریر کردہ دو کتابوں/ مقالات/ منظومات کے تقابل سے حصولِ نتائج.... یہ ہے تقابلی تنقید۔

ہر نقاد کسی نہ کسی طرح سے تقابل کرتا رہتا ہے۔ یہ ایسا عمومی رویہ ہے جس میں استثناء نہیں ملتی، لہٰذا تقابلی تنقید کو جداگانہ دبستان یا منفرد تصورِ نقد نہیں قرار دیا جاسکتا۔ تقابل کے لیے بعض اوقات ایک سے زیادہ شخصیات کے اسماء بھی گنوائے جا سکتے ہیں جس کی اقبالیات اور غالبیات میں وافر مثالیں ملتی ہیں۔ اگر تقابلی تنقید میں غیر جانبداری پر مبنی دیانتداری ہو تو تقابل سود مند ثابت ہو سکتا ہے لیکن تعصب، جانبداری، سیاست، نفرت،

خشونت وغیرہ کے باعث تقابلی تنقید ڈنڈی مارنے کے مترادف قرار پاتی ہے۔ جس کی بدترین مثال شبلی نعمانی کی تالیف ''موازنہ انیس و دبیر'' ہے جس نے میرزا دبیر کی شہرت کو ہمیشہ ہمیشہ کے لیے داغدار کر دیا۔ تقابل کی بعض صورتوں میں ایک سے زیادہ شعراء کا مطالعہ لازم ہو جاتا ہے۔ جب حسرت موہانی نے یہ دعویٰ کیا:

غالبؔ و مصحفیؔ و میرؔ و نسیمؔ و مومنؔ
طبع حسرت نے اٹھایا ہے ہر استاد سے فیض

اس صورت میں ''طبع حسرت'' کے مخصوص رنگ کے تعین کے لیے غالب، مصحفی، میر، نسیم اور مومن سے تقابل لازم ہو جاتا ہے۔

تقریظ (عربی: اسمِ موئنث)

تقریض بھی تقریظ کا ہم معنی ہے لیکن اردو میں تقریظ ہی مستعمل ہے۔

قبل اسلام عربوں میں شاعری اور شعراء کو بے حد اہمیت دی جاتی تھی۔ بازار عکاظ میں شعراء کا مقابلہ ہوتا۔ بہترین قصیدہ کے انتخاب کے بعد اسے خانہ کعبہ کے دروازہ پر آویزاں کر دیا جاتا۔ صدر مجلس ماہر فن ہوتا تھا، لہٰذا وہ بہترین قرار دیئے جانے والے قصیدہ کے فنی محاسن گنواتا۔ یہ تقریظ تھی۔ اردو میں تقریظ کا لفظ انیسویں صدی تک مستعمل رہا۔ تقریظ تنقید نہ تھی اسے مُدلّل مداحی کہا جا سکتا ہے۔ ایسی مُدلّل مداحی جو اپنی اساس میں غیر مُدلّل مداحی قرار دی جا سکتی ہے۔ جدید تنقید میں یہ اصطلاح ناپسندیدہ اور متروک ہے۔

مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے:

1- محی الدین قادری زور، سید ڈاکٹر ''روحِ تنقید'' (لاہور: 1955ء)
2- عبادت بریلوی، ڈاکٹر ''اردو تنقید کا ارتقاء'' (کراچی، 1951ء)
3- ارم سلیم ''اردو میں مقدمہ نگاری کی روایت'' (لاہور: 1988ء)

تقریظی تنقید:

توصیفی تنقید میں غلو سے کام لیا جائے تو وہ تقریظی تنقید میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ شبلی نعمانی کی ''مُدلّل مداحی'' کے برعکس ایسی تنقید کو ''غیر مُدلّل مداحی'' قرار دیا جا سکتا ہے۔ تقریظی تنقید میں شاعرانہ اسلوب سے بطور خاص کام لیتے ہوئے تشبیہات اور استعارات کی فراوانی سے کم علمی کیموفلاج کی جاتی ہے۔

تقریظی تنقید قصیدہ در مدح کا نثری انداز ہے۔ گروپنگ، احباب نوازی، حقِ نمک، ستائشِ باہمی سے وابستہ تمام کاروبار اسی کے سہارے فروغ پاتا ہے۔

تقطیع (عربی: اسمِ مونث)

تقطیع کا لغوی مطلب ٹکڑے کرنا ہے۔ شعر کے وزن کی جانچ اور بحر کے درست استعمال کے لیے شعر کے الفاظ کے ٹکڑے ٹکڑے کر کے ارکینِ بحر (فاعلن، فعولن وغیرہ) کے مطابق پڑھتے ہیں۔ تقطیع مخصوص قواعد کی پابند ہے جن کی پابندی سے ہی کسی بحر میں باوزن شعر کہا جاسکتا ہے۔

تکنیک (Technique)

ادب اور فنونِ لطیفہ (جیسے مصوری، مجسمہ سازی، رقص، موسیقی) میں مواد کی پیشکش کا انداز۔

تکنیک کو ایسا سانچہ سمجھنا چاہیے جس میں مواد ''بھر'' دیا جائے جیسے درزی کپڑوں کو کاٹ کر مخصوص صورت دیتا ہے۔ اس مثال سے تکنیک کو سمجھا جاسکتا ہے۔

تکنیک سے ہی صنف صورت پذیر ہو کر مخصوص نام حاصل کرتی ہے۔ غزل جس تکنیک میں لکھی جائے گی اس میں قطعہ یا رباعی نہیں لکھی جاسکتی۔ تکنیک سے ہی داستان، افسانہ، ناول اور ناولٹ میں امتیاز پیدا ہوتا ہے۔ تکنیک مواد کی مخصوص صورت پذیری کا باعث ہے لیکن اس کے باوجود یہ جامد یا مطلق نہیں بلکہ اسے متحرک، لچکدار اور اسی لیے اضافی سمجھنا چاہیے۔ اسے اس مثال سے سمجھئے کہ افسانہ بیانیہ، علامتی، تجریدی یا استعاراتی تکنیک میں لکھا جاسکتا ہے۔ وہ افسانہ تو رہے گا لیکن تکنیک کی بنا پر اس کی شناخت جداگانہ ہو جائے گی۔

تلازمِ خیال (Association of Ideas)

نفسیاتی مطالعہ کی معروف اصطلاح نفسیاتی تنقید میں بھی مقبول ہے۔

جس طرح دیپ سے دیپ روشن ہوتا ہے اسی طرح خیال سے خیال معرضِ وجود میں آتا ہے۔ نفسی معالج مریض کو ایک آسان اور عام سا لفظ دے کر کہتا ہے کہ اس لفظ سے تمہارے ذہن میں جو الفاظ آئیں انہیں بلا سوچے سمجھے تیزی سے بولتے جاؤ۔ مریض محرک لفظ کی مناسبت سے بولتا جاتا ہے اور معالج سٹاپ

وارچ سے دو الفاظ کے درمیان بڑھتے وقت کی پیمائش کرتا جاتا ہے حتیٰ کہ ایک مرحلہ پر ذہنی عمل رک جاتا ہے اور ذہن میں نیا لفظ نہیں آتا اور اسی سے لاشعور کا چور پکڑا جاتا ہے۔

تلازمِ خیال کی سادہ سی مثال یوں ہوگی:

سیاہ.....سیاہ بادل، سیاہ بال، سیاہ آنچل۔

محرک لفظ کا ردِ عمل تمام افراد میں یکساں نہیں ہوتا بلکہ لاشعوری محرکات کے زیر اثر معرض اظہار میں آنے والے الفاظ پر تنوع ہوتے ہیں جیسے

سیاہ، سیاہ سڑک، سیاہ کار، سیاہ فام عورت۔

سیاہ - سفید.....چاک..... بلیک بورڈ، ماسٹر

جدید افسانہ میں بعض اوقات کردار کی ذہنی کیفیت، نفسی ہیجان، پریشان خیالی، داخلی کیفیات، باطنی اضطراب وغیرہ کی تصویر کشی کے لیے تلازمِ خیال کا طریقہ استعمال کیا جاتا ہے۔ وہی غالب والی بات:

دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا

تلمیح (عربی، اسم مونث)

تاریخی واقعات، تاریخی شخصیات، تاریخی عمارات اور لیجنڈز وغیرہ کا ابلاغ اور حسنِ بیان کے لیے کلام میں استعمال کرنا۔ تلمیح کی وجہ سے لمبی چوڑی تفصیلات میں جائے بغیر تاریخی پس منظر واضح ہو جاتا ہے۔ قدیم اور جدید اردو شعراء نے تلمیحات کو بکثرت استعمال کر کے معانی کی گہرائی اور ابلاغ کی تکمیل کی۔ مولانا الطاف حسین حالی کا یہ شعر تلمیح کے کامیاب استعمال کی بہت اچھی مثال ہے:

آ رہی ہے چاہِ یوسف سے صدا
دوست ہیں تھوڑے یہاں بھائی بہت

ڈاکٹر بصیرہ عنبرین (مقالہ بعنوان ''اقبال کی تاریخی تلمیحات'' مطبوعہ ماہنامہ ''قومی زبان'' کراچی: نومبر 2009ء) میں تلمیح کے سلسلہ میں یہ معلومات فراہم کرتی ہیں:

''تلمیح یا چشم زد (1) جسے تلمیح بھی کہا گیا۔ (2) عربی مادے ''لمح'' سے مشتق ہے۔ لغوی سطح پر اس سے مراد اشارہ کرنا یا دیکھنا۔ (3) کسی چیز پر نگاہ سبک ڈالنا، (4) کم نگاہی سے دیکھنا، سرسری یا ہلکی نگاہ، (5) گوشۂ چشم سے کسی چیز کو تکنا یا اس پر نگاہ ڈالنا (6) آنکھ کے کنارے یا سرے سے اشارہ کرنا، (7) کسی امر کا بالواسطہ ناراست ٹیڑھا اور مخفی تذکرہ، سرسری واچٹتی نگاہ، معمولی سی جھلک پرتو، لشکارا یا جھپکی، (8) استصواب

رائے کرنا، سراغ رسانی کرنا، کھوج لگانا، آشکار کرنا یا کھولنا ہے (9) اور اس کا زیادہ تر تعلق نگاہ و نظر یا خیال و تصور سے بیان کیا جاتا ہے۔

علم بدیع کی اصطلاح میں تلمیح اس شاعرانہ حربے کو کہتے ہیں جس کے تحت کہنے والا یا لکھنے والا اپنے کلام یا تحریر میں کم سے کم الفاظ میں کسی قصے، آیت، حدیث، شخصیت یا مشہور واقعے کی طرف اشارہ کرے۔ کسی قصہ طلب واقعے سے مضمون پیدا کرے۔ کسی ایسی چیز کا ذکر کرے جو کتب مستعملہ میں مذکور ہو۔ مشہور شعر یا ضرب المثل یا کسی مسئلے کو کلام میں لائے جیسے مقررین اہم واقعات کی طرف بسا اوقات جملوں اور لفظوں میں اشارہ کرتے ہیں۔ بعض علوم کی علمی وفنی اصطلاحات کو طرز بیان کا حصہ بنائے۔ مثلاً نجوم، ریاضی، موسیقی، طبیعی علوم وغیرہ کی اصطلاحیں اپنے کلام میں لائے۔ کسی تعبیر کی طرف اشارہ کرے یا فرہنگ عامہ، عقائد و آداب و رسوم و علوم قدیم کا تذکرہ ایسے انداز میں کرے جس سے اس کے کلام کی معنویت میں اضافہ ہو پائے۔ اس اشارے کی ادائی سے نہ صرف وہ شخص، چیز یا واقعہ وغیرہ یاد آ جائے اور بھرپور انداز سے کلام کی توضیح ہو بلکہ جب تک اس مختصر اشارے کی وضاحت نہ ہو، کلامِ شاعر کی بخوبی تفہیم بھی نہ ہو سکے۔ گویا تلمیح کا مقصد ان مختلف قبیل کے اشارات سے تقویتِ معنی میں اضافہ کرنا اور قارئین سے اپنی شاعری کا اثبات کرانا ہے۔"

مزید معلومات کے لیے ملاحظہ کیجیے:

عابد علی عابد، سید "تلمیحاتِ اقبال" (لاہور: 1985ء)

تمثیل (عربی، اسم مونث)

فرہنگِ آصفیہ کے بموجب تمثیل کے معانی یہ ہیں "مثال، تشبیہہ، نظیر، مشابہت" بطور ایک ادبی اصطلاح تمثیل اس تحریر کے لیے استعمال ہوتا ہے جس میں افراد، اشیاء اور وقوعات کے بیان میں ان کی مجرد صفات کو ہی حقیقی بنا کر انہیں انہی نام سے موسوم کر دیا جائے۔ اگرچہ تمثیل سازی کا عمل استعارہ سازی کے متوازی محسوس ہوتا ہے لیکن تاثر آفرینی کے لحاظ سے تمثیل استعارہ سے بڑھ جاتی ہے کیونکہ مجرد صفات اور خصوصیات کو جب وہی نام دے کر مجسم کر دیا جائے تو اس سے معانی اور مفہوم میں نسبتاً زیادہ گہرائی پیدا ہو جاتی ہے۔

انگریزی میں تمثیل کے لیے یونانی لفظ Allegory کی اصطلاح مستعمل ہے۔ اس کا ماخذ یونانی Allegoria ہے جو دو یونانی الفاظ Allos اور Agorevein سے بنا ہے۔ اول الذکر کا مطلب دوسرا اور موخر الذکر کے معنی گفتگو ہیں یعنی ظاہری اور واضح معانی کی تہہ سے کچھ (اور زیادہ گہرے) معانی برآمد ہوں۔ یوں اس میں استعارہ اور مجاز مرسل کی خصوصیات پیدا ہو جاتی ہیں۔ اس کے علاوہ Fabel اور Parable بھی

مستعمل ہیں۔ تمثیل سے بالعموم مذہبی اور اخلاقی قصص میں کام لیا جاتا ہے۔ یوں خشک نصیحت میں جمالیاتی رس پیدا ہو جاتا ہے۔

اردو ادب میں تمثیل نگاری کی اہم اور مشہور مثال مُلّا وجہی کی ''سب رس'' (1635ء) ہے جو یحییٰ ابن سیبک فتاحی نیشاپوری کی فارسی مثنوی ''دستورِ عشاق'' کا مرصع اور مقفیٰ اسلوب میں ترجمہ ہے۔ اس میں عقل کا بیٹا دل ہے، جس کے دوست کا نام نظر ہے، عشق کی بیٹی حسن ہے جو شہرِ دیدار میں رہتی ہے، عشق کا سپہ سالار مہر ہے جس کی صاحبزادی وفا ہے، ان کا قاصد خیال ہے، عقل کا وزیر وہم ہے۔ اسی انداز پر مجرد کرداری صفات کو نام اور صورت دی گئی ہے۔

''سب رس'' کا موضوع معرفت ہے جسے حسن و عشق کی تمثیل کے پیرایہ میں 76 کرداروں کی مدد سے اجاگر کیا گیا ہے۔ انگریزی میں بنیان (Bynyan) کی "Pilgrim's Progress" (1678ء) نے خاصی شہرت حاصل کی۔ ڈاکٹر گیان چند کے بموجب مولانا محمد حسین آزاد نے Allegory کا ترجمہ تمثیل کیا (''تحریریں'' ص: 269) اردو میں اسے رمزیہ بھی کہا گیا ہے اور تمثیل بھی لیکن تمثیل کہنے میں یہ قباحت ہے کہ تمثیل ڈراما کے لیے بھی مستعمل ہے۔

مزید معلومات کے لیے ملاحظہ کیجیے:

منظر اعظمی ''اردو میں تمثیل نگاری'' (نئی دہلی: 1992ء)

تنقید (Criticism)

خوابِ جوانی کی مانند تنقید کی بھی متعدد تعریفیں کی جا چکی ہیں۔ ایسی تعریفیں جو کُلّی صداقت کی حامل نہ ہونے کے باوجود بھی جزوی صداقت کی امین ہیں۔ لمبی چوڑی فلسفیانہ بحثوں میں الجھے بغیر سیدھے سادے انداز میں ادبی تخلیقات کے حسن و قبح کی میزان کو تنقید قرار دیا جا سکتا ہے اسی لیے تنقید کے عمل میں غیر جانبداری، غیر جذباتیت کے ساتھ ساتھ علم و مطالعہ بھی لازم ہے۔ اسالیب نقد میں خاصا تنوع ملتا ہے، اسی طرح تنقیدی دبستانوں کی وجہ سے تنقید کا متبادل علوم سے بھی رشتہ استوار رہتا ہے۔

عربی قواعد کی رو سے انتقاد درست ہے لیکن کثرتِ استعمال کی وجہ سے تنقید ہی مروج و مقبول ہے۔ البتہ نیاز فتح پوری اور سیّد عابد علی عابد ہی ایسے ناقدین ہیں بطور خاص جنہوں نے انتقاد کا لفظ استعمال کیا۔ سیّد عابد علی عابد کے بقول: ''انگریزی میں انتقاد کے لیے Crtiticism کا کلمہ استعمال ہوتا ہے۔ اس کلمے کی داستان بڑی دراز ہے اور اس کا ماخذ عربی لفظ ''غربال'' ہے جس سے انگریزی کلمہ Garble برآمد ہوا۔ غربال

کی اصل لاطینی ہے اور اس لاطینی اصل کا تعلق کلمہ Cret سے ہے۔ Cret کے معنی ہیں پھٹکنا، چھان پھٹک کرنا۔ اس سے بھی یہ بات بالکل واضح ہو جاتی ہے کہ انتقاد کی غایت یہ ہے کہ ادبی تخلیقات کو چھان پھٹک کر یہ فیصلہ صادر کیا جائے کہ کون سا حصہ جاندار اور باثمر ہے اور کون سا حصہ ناسود مند اور بے کار ہے۔" (''اصولِ انتقادِ ادبیات'' ص:3-2)

''ڈکشنری آف ورلڈ لٹریچر'' کے بموجب سترہویں صدی سے پہلے یورپ میں Criticism کا لفظ نہیں ملتا لیکن تنقیدی رویہ افلاطون اور ارسطو کے ہاں مل بھی جاتا ہے۔ اردو میں تنقید کی ابتدائی، خام اور بعض صورتوں میں ناقص صورت، تذکروں کی صورت میں نظر آتی ہے۔ یہ مولانا الطاف حسین حالؔی تھے جنہوں نے ''مقدمہ شعروشاعری'' (1893ء) میں پہلی مرتبہ انگریزی حوالوں کی مدد سے تنقیدی اصول مدون کرنے کی کوشش کی اور کئی امور کے لحاظ سے ''مقدمہ'' آج بھی سود مند ثابت ہو سکتا ہے۔ اردو تنقید میں اسالیبِ نقد کا تنوع بھی ہے اور دبستانوں کی بوقلمونی بھی۔

مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے:

کلیم الدین احمد ''اردو تنقید پر ایک نظر'' (لاہور:1981ء)

حامد اللہ افسر میرٹھی ''تنقیدی اصول اور نظریئے'' (کراچی:1975ء)

آل احمد سرور ''تنقید کیا ہے؟'' (نئی دہلی:1980ء)

سید عابد علی عابد ''انتقاد'' (لاہور:1956ء)

نیاز فتح پوری ''انتقادیات'' (2 جلد۔ لکھنؤ:1944ء)

محمد احسن فاروقی، ڈاکٹر ''اردو میں تنقید'' (لکھنؤ)

عبادت بریلوی، ڈاکٹر ''اردو تنقید کا ارتقاء'' (کراچی:1951ء)

تنقیدِ نو (New Criticism)

''ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز'' کے بموجب ''تنقیدِ نو'' ایسی اصطلاح ہے جس نے 1920ء میں امریکی ادبیات میں فروغ پایا۔ 1941ء میں جان کرورینسم کی "The New Criticism" شائع ہوئی جس میں اس نے نئی تنقیدی تھیوری پیش کرتے ہوئے اس امر پر زور دیا کہ ''نقاد کو شاعر کے ذہن اور شخصیت کے تجزیاتی مطالعہ کے برعکس شاعرانہ متن کے تجزیاتی مطالعہ پر زور دینا چاہیے۔''

اس ضمن میں ڈاکٹر شارب ردولوی ''جدید اردو تنقید: اصول و نظریات'' میں لکھتے ہیں کہ جان کرو

ریئسم سے کہیں پہلے جوئیل سپنگراں (Joel Spingran) 1910ء میں اپنے ایک لیکچر میں "New Criticism" کی اصطلاح استعمال کر چکا تھا۔ ڈاکٹر شارب اس اندازِ نقد کے بارے میں لکھتے ہیں:

''تنقیدِ نو کے کوئی بندھے ٹکے اصول یا ضابطے نہیں تھے جن پر سختی سے عمل کیا جاتا۔ اسی لیے اس میں مختلف اصولوں کو رواداری میں استعمال کیا گیا لیکن یہ بات ضرور کہی جا سکتی ہے کہ تنقید نے ادبی شہ پاروں کے متن کے گہرے مطالعہ پر زور دیا اور اس کے لسانی محاسن کی طرف توجہ دلائی۔ تنقیدِ نو نے ادیب کے سوانحی یا سماجی پس منظر کو کوئی اہمیت نہیں دی۔ اس لیے کہ ان کی نگاہ میں صرف تخلیق اہمیت رکھتی ہے اور تخلیق کے وجود میں آ جانے کے بعد ادیب کا اس سے کوئی تعلق نہیں رہتا اسی لیے وہ عام طور پر تخلیق کی ظاہری ساخت اور اس کے اندرونی تسلسل کا مطالعہ کرتے ہیں۔'' (ص:489)

تنقیدِ نو کے فروغ کے ضمن میں ان ناقدین کا بطورِ خاص تذکرہ کیا جا سکتا ہے۔ ایلن ٹیٹ (Allen Tate) آر پی بلیک مر (R.P.Black Mur) کینتھ برک (Kennneth Burke) ڈبلیو کے ومسات (W.K Wimsatt) اور رابرٹ پین وارن (Rubert Penn Wrren)

توارد (عربی: اسمِ مذکر)

دو شاعروں کے ذہن میں بیک وقت ایک ہی خیال کا اظہار پا جانا۔ ایسا شعوری طور پر نہیں ہوتا۔ شعوری طور پر ایسا ہو تو یہ سرقہ/نقل/چوری ہوگی۔

ماضی کے مشاعروں میں غزل کے لیے طرح مصرع دیا جاتا تھا۔ اس سبب قوافی کی مناسبت سے ملتے جلتے مضامین معرضِ اظہار میں آ جاتے تھے۔ بعض اوقات شعوری یا غیر شعوری طور پر فارسی یا اور کسی زبان کے شعر کا ترجمہ کر دیا جاتا تھا۔ عصری شعور کے باعث مختلف شعراء کے کلام میں مشترک سوچ بھی توارد کا باعث بن سکتی ہے اور یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ماضی کے کسی شاعر کا شعر تحت الشعور میں خوابیدہ ہو اور شعر کہتے وقت اس امر کا ادراک نہ ہو کہ یہ اور کسی کا خیال ہے۔ الغرض توارد کی کئی صورتیں ہو سکتی ہیں اور سب سے بڑھ کر یہ کہ شاعر کی نیت کیا تھی؟

''آبِ حیات'' میں سے میر تقی میر اور سودا کے ہاں توارد کی مثالیں پیش ہیں:

گلہ میں جس سے کروں تیری بے وفائی کا
جہاں میں نام نہ لے پھر وہ آشنائی کا
(میر)

گلہ لکھوں میں اگر تیری بے وفائی کا
لہو میں غرق سفینہ ہو آشنائی کا
(سودا)

چمن میں گل نے جو کل دعویٰ جمال کیا
جمالِ یار نے منہ اس کا خوب لال کیا
(میر)

برابری کا تیری گل نے جب خیال کیا
صبا نے مارا تھپیڑا منہ اس کا لال کیا
(سودا)

موازنہ یا تقابل کے لیے توارد بہت اچھی مثالیں فراہم کرتا ہے۔ شاعروں کے نفسیاتی مطالعہ میں بھی توارد سے مدد لی جا سکتی ہے کہ تخلیقی شخصیت اور تخلیقی عمل کیسے خیال کے اظہار میں تنوع پیدا کرتے ہیں۔ میر، سودا اور امیر مینائی کے ہم خیال شعر سے اس امر کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ شعر کیسے شخصیت کا استعارہ بن جاتا ہے:

سرہانے میر کے آہستہ بولو
ابھی ٹک روتے روتے سو گیا ہے
(میر)

سودا کے جو بالیں پہ ہوا شورِ قیامت
خدامِ ادب بولے ابھی آنکھ لگی ہے
(سودا)

شورِ محشر امیر کو نہ جگا
سو گیا ہے غریب سونے دے
(امیر مینائی)

توضیحی تنقید (Descriptive Criticism)

اس اندازِ نقد میں اگر ایک طرف شاعرانہ اسلوب کے تشکیلی عناصر (الفاظ کے متنوع استعمالات،

تشبیہہ، استعارہ) کے بارے میں بحثیں ملتی ہیں تو اس کے ساتھ ساتھ شاعر کے خیالات، تصورات اور شاعرانہ مواد کا بھی تجزیاتی مطالعہ کیا جاتا ہے۔ گویا اسلوب اور مواد کا پہلو بہ پہلو جائزہ لیا جاتا ہے۔ بعض اوقات شاعر کے خیالات کے ماخذ کا کھوج لگانے کی بھی سعی کی جاتی ہے۔ انگریزی میں ڈرائیڈن اس اندازِ نقد کی اولین مثال سمجھا جاتا ہے۔ اس کی "Dramatic Poesie" 1862ء میں شائع ہوئی تھی۔ اس میں ڈرائیڈن نے توضیحی تنقید سے وابستہ امکانات پر بطورِ خاص روشنی ڈالی۔

اردو کے اگر ننانوے فیصد نہیں تو کم از کم نوے فیصد ناقدین اس انداز کی تنقید کرتے ہیں جو کمتر سطح پر ہو تو کالج نوٹس میں تبدیل ہو جاتی ہے، اسی طرح علامہ اقبال پر جو کچھ لکھا جاتا ہے اس کا بیشتر حصہ توضیحی ہی قرار پاتا ہے۔ ادبی جائزوں، کتابوں کے تبصروں اور انفرادی شعراء کے مطالعات کا بھی اس ضمن میں نام لیا جا سکتا ہے۔ ٹی ایس ایلیٹ نے مقالہ ''تنقید کے حدود'' میں لکھا ہے:

> ''معاصرانہ تنقید کا بڑا حصہ جس کا آغاز اس نقطہ سے ہوتا ہے جہاں تنقید اسکالرشپ میں اور اسکالرشپ تنقید میں ضم ہو جاتی ہے۔ اصلی اعتبار سے 'تشریحات کی تنقید' کے ذیل میں لایا جا سکتا ہے۔'' (بحوالہ: ڈاکٹر جمیل جالبی 'ایلیٹ کے مضامین'' ص:296)

توقیع (عربی: اسمِ مذکر)

محمد انور خان کے بموجب ''توقیعات اس مختصر تحریر کے لیے استعمال ہوا جو کسی خلیفہ، سلطان یا امیر کی طرف لکھی گئی کسی درخواست یا پیش کیے گئے مسئلہ کے جواب میں لکھی جاتی ہے۔'' (بحوالہ: ''توقیعات.... عربی ادب کی انوکھی صنف'' (''تخلیقی ادب'' اسلام آباد۔ شمارہ، جون 2009ء)

بالفاظ دیگر توقیع کو مختصر نویسی کا فن قرار دیا جا سکتا ہے۔

ooOoo

ثانوی مآخذ:

بعض اوقات محقق، نقاد یا اور کسی نوع کا علمی اور تحقیقی کام کرنے والے کو بنیادی مآخذ تک رسائی حاصل نہیں ہوتی۔ وہ کسی اور ادیب کی کتاب یا مقالہ سے معلومات، کوائف حاصل کرتا ہے۔ یہ ثانوی مآخذ ہوگا۔ ثانوی مآخذ کے استعمال میں دیانتداری کا تقاضا ہے کہ اس کا اعتراف کیا جائے کہ یہ فلاں صاحب کی فلاں کتاب یا مقالہ سے اخذ شدہ ہے لیکن بالعموم ایسا نہیں کیا جاتا، ورد دوسرے کے مواد کو ذاتی تحقیق کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے۔ حوالہ چوری بھی سرقہ میں شمار ہونی چاہیے۔ حوالہ چوری کو اپنے نام سے درج کرنے کا سب سے بڑا نقصان یہ ہے کہ اصل حوالہ میں کتابت، سن وغیرہ کی جو اغلاط تھیں، وہ بھی نقل ہو جاتی ہیں اور ان کی روشنی میں حوالہ چور پکڑا جا سکتا ہے۔

ثلاثی:

حمایت علی شاعر سے منسوب تین مصرعوں کی ایسی نظم جس کے تینوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ جس طرح رباعی میں چار مصرعوں میں مکمل خیال ادا ہوتا ہے اسی طرح ثلاثی اور تروینی میں بھی ایک خیال تین مصرعوں میں مکمل صورت میں اظہار پاتا ہے۔ ثلاثی کو پنجابی ماہیا سے مشابہہ قرار دیا جا سکتا ہے کہ ماہیا بھی تین مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے، اسی طرح سہ حرفی بھی۔

ثلاثی اور تروینی کا ایک مصرع خارج کر دیں تو باقی فرد رہ جاتا ہے، لہٰذا ایک مصرعے کے اضافہ سے جب نظم بنی تو اسے نظم کی مختصر ترین صورت قرار دیا جا سکتا ہے۔

حمایت علی شاعر کی ثلاثی پیش ہے بعنوان ''اسلوب'':

کس طرح تراش کر سجائیں
نادیدہ لفظوں کے بدن پر

لفظوں کی سِلی ہوئی قبائیں

حمایت علی شاعر کی ثلاثی ''زندہ لاشیں'' درج ہے:

بند ہیں اپنی کتب میں وہم کی قبروں میں ہیں
بات کرتا ہوں تو ہوتا ہے یہ مجھ پر انکشاف
کیسے کیسے زندہ انسان جسم کی قبروں میں ہیں

ڈاکٹر طاہر سعید ہارون کی ثلاثیوں کا مجموعہ ''ترنگ/ جلترنگ'' (لاہور:2010ء) سے ایک ثلاثی پیش ہے:

رواں رواں ہے سنگیت
اتریں من کے تال پر
گونجیں لے کر پریت

ooOoo

IHSAN- UL- HAQ
0313-9443348
B.S-URDU.

ج

جدیدیت(Modernism)

عہد جدید کی بے حد متنازعہ اصطلاح ہے، ایسی اصطلاح جو تخلیقات سے وابستہ تصورات کے ساتھ ساتھ معاشرہ اور اخلاقی و روحانی اقدار کا بھی تجزیاتی مطالعہ کرنے کی دعویٰ دار ہے۔ اگرچہ جدیدیت کے علم بردار بیسویں صدی کے مخصوص تناظر میں اس کی اہمیت اور افادیت کا مطالعہ کرتے ہیں مگر یہ ان معنی میں ''مطلق'' (Absolute) نہیں کہ جدید اور جدیدیت بنیادی طور پر اضافی (Relative) ہیں۔ اگر معاشرہ، اقدار اور تخلیق میں جاری عمل و ردعمل کے لحاظ سے مطالعہ کیا جائے تو پھر ہر عمل کے مقابلہ میں ردعمل جدید ہوگا۔ پھر کچھ عرصہ بعد جدید (ردِعمل) اپنے داخلی تضادات کے باعث محض روایات، اقدار بلکہ کلیشے میں تبدیل ہو کر اپنی جدیدیت گنوا کر محض عمل (قدیم) ثابت ہوتا ہے اور یوں ہی یہ سلسلہ جاری رہتا ہے۔ عمل اور ردعمل کی جدلیات دراصل قدیم و جدید کی آویزش کا نام ہے۔ اسی لیے جدید کا مندر بنا کر اس میں جدیدیت کا سومناتھ سجانے کی ضرورت نہ ہونی چاہیے۔

اردو ادب کا مطالعہ کریں تو سرسید احمد خاں کی تحریک اپنے زمانہ کے لحاظ سے جدیدیت کی حامل تھی۔ اس تحریک نے عقلیت اور مقصدیت پر زور دیتے ہوئے اسلوب کی جمالیات کو عمومی طور پر نظر انداز کر دیا تو اس کا ردعمل رومانویت کی تخیل پرستی اور اسلوب سازی کی صورت میں ہوا۔ نثر میں سجاد حیدر یلدرم اور نیاز فتح پوری ہر لحاظ سے سرسید تحریک کے برعکس ہیں جبکہ شاعری میں اختر شیرانی شاعر رومان قرار پائے۔ اس کا ردعمل ترقی پسند ادب کی تحریک کی صورت میں ہوا جو خارجی حقیقت نگاری، سیاسی مقصدیت، اقتصادی امور، طبقاتی نظام، غریب عوام اور محنت کش طبقہ کے استحصال کے بارے میں عوامی شعور میں انقلاب کے ساتھ ساتھ سرخ انقلاب کی بھی داعی تھی اور یونہی یہ سلسلہ چلتا رہے گا۔

جدید شاعری، جدید افسانوں اور جدید تصورات کی مانند جدیدیت کی حد بندی ممکن نہیں اسے ایسا رویہ سمجھنا چاہیے جو اثبات کے مقابلہ میں منفی ہے اور تسلیم کرنے کے مقابلہ میں مسترد کرنے سے زیادہ دلچسپی رکھتا ہے۔ یوں اس میں سب کچھ ہوتے ہوئے بھی کچھ نہیں۔ اس رویہ کے باعث اس میں جو ''لچک'' پیدا ہو

جاتی ہے، اس کی وجہ سے یہ عصر اور عصری رویوں کا زیادہ بہتر طور پر تجزیاتی مطالعہ کر سکتی ہے۔ یوں یہ ''نفی'' کے ذریعہ سے ''اثبات'' کا کردار ادا کر سکتی ہے۔

کسی مخصوص رائحہ عمل اور متعین مقاصد نہ ہونے کے باعث بدلتے ادبی مذاق اور متغیر تخلیقی رویوں کے باوجود بھی یہ کارآمد ثابت ہو سکتی ہے۔ ناصر بغدادی کے بقول:

> ''جس خودساختہ جدیدیت کو ساٹھ کی دہائی میں ترقی پسندی کے خلاف ردعمل کے طور پر اردو ادب میں متعارف کرایا گیا تھا اصلاً اس کا اس تحریک سے کوئی تعلق نہیں تھا جس نے مغرب میں اسی نام سے مشہور ہو کر ایک طویل عرصہ تک وہاں کے فکری و مادی اقدار اور زندگی کے تقریباً تمام شعبوں کو پیش از پیش متاثر کیا۔ صداقت کی تلاش کے سلسلے میں ''صداقت کا نظریۂ تطابق'' (Correspondenc Theory of Truth) کو استعمال کرتی ہے جس کے مطابق ''بیانات کی صداقت ان کی حقیقت سے مطابقت رکھنے'' میں مضمر ہے۔ اس نظریۂ صداقت کے مطابق ایک معروض دنیا ''کہیں نہ کہیں'' موجود ہے جس کے ادراک کے بعد ہی بدیہی صداقت سے آگاہی ممکن ہے۔ اصلاً جدیدیت کی تحریک کی بنیاد کو استوار کرنے میں کارتیزی نظریئے کا بڑا ہاتھ ہے جس کی رو سے جس طرح آئینے میں انسانی شکل منعکس ہوتی ہے اسی طرح انسانی ذہن بھی صداقت (Truth) کو اپنے اندر سمیٹ لینے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ یہ کہنا غلط نہیں ہوگا کہ جدیدیت نے نظریۂ صداقت کو عقلیت سے مربوط و مشروط کر دیا ہے تاکہ تعقل اور منطقی استدلال کی مدد سے صداقت اور اعتقاد کی صحت کے سلسلے میں مطلوبہ معلومات کی فراہمی ممکن ہو سکے۔'' (''جدیدیت، مابعد جدیدیت اور اردو ادب'' مطبوعہ ''بادبان'' کراچی۔ جولائی، ستمبر۔ 2005ء)

''مابعد جدیدیت'' میں رؤف نیازی نے اس خیال کا اظہار کیا کہ..... ''جدیدیت کے اہداف اور مابعد جدیدیت کے اہداف ایک ہی جیسے ہیں لیکن جب جدیدیت اپنے ہدف تک نہ پہنچ سکی تو مابعد جدیدیوں نے ان وجوہات کو تلاش کیا اور ان خامیوں پر غور کیا جس کی وجہ سے جدیدیت اپنی منزل تک نہ پہنچ سکی اور جب جدیدیت کی خامیاں سامنے آ گئیں تو مابعد جدیدیت نے اپنا راستہ تبدیل کر لیا۔'' (ص:238)

وہ مزید لکھتے ہیں:

> ''جدیدیت میں تاریخ کو صداقت اور معروضیت کا مظہر سمجھا جاتا ہے۔'' (ص:239)

جدیدیت مطلق نہیں بلکہ اضافی ہے۔ وہی اقبال والی بات:

قریب تر ہے نمود جس کی اسی کا مشتاق ہے زمانہ

لہٰذا اضافی کو مطلق کا معیار، پیمانہ یا اساس نہیں قرار دیا جا سکتا۔ دیویندر اسر ''نئی صدی اور ادب'' (ص:10) میں لکھتے ہیں:

''اب صورتحال یہ ہے کہ جو ادیب بھی نئی تھیوری پس ساختیات یا مابعد جدیدیت کے دوسرے نظریات پر ناقدانہ نظر ڈالتا ہے یا سوالیہ نشان لگاتا ہے اسے دقیانوسی، قدامت پرست، دیسی وادی، نئی تنقید کا پیرو کار، فن برائے فن اور خالص ادبی اقدار کا شکار قرار دیا جاتا ہے۔ یہی رویہ ترقی پسندوں نے اپنے سے الگ سوچنے والوں کو انحطاط پرست، رجعت پسند اور بورژوا کہہ کر اپنایا تھا اور جدیدیت کو اپنا نشانہ بنایا تھا۔ یہی رویہ جدیدیت کے علمبرداروں نے ترقی پسند ادب کو نشانہ بنانے کے لیے اختیار کیا تھا اور اب یہی رویہ پس ساخت اور مابعد جدیدیت کے مبلغین جدیدیت کے خلاف اپنا رہے ہیں۔ طرزِ فکر بدل جاتا ہے، طرزِ عمل اور رویے وہی رہتے ہیں۔'' (بحوالہ ''بادبان'' کراچی۔ اکتوبر۔ دسمبر 2008ء)

''ضربِ تنقید'' میں ناصر بغدادی لکھتے ہیں:

''شب خون سے کچھ پہلے، پاکستان میں وزیر آغا صاحب کا ''اوراق'' شائع ہونا شروع ہو گیا تھا، ان دونوں جرائد نے اردو ادب میں جدیدیت کے حوالے سے ہندو پاک کے بالخصوص نئے لکھنے والوں کو بہت زیادہ گرویدہ کیا۔''

مزید مطالعہ کے لیے دیکھیے:

Howe, Irving "Literary Modernism" New york, 1967

Faulkner, Peter "Modernism" London, 1977

محمد حسن عسکری ''جدیدیت یا مغربی گمراہیوں کا خاکہ'' (کراچی:1979ء)

سلیم احمد ''ادھوری جدیدیت'' (کراچی:1977ء)

نوٹ: ادھوری جدجدیت میں اس عنوان کا صرف ایک مقالہ ہے۔ بقیہ مقالات دیگر موضوعات پر ہیں۔

جُزئیات نگاری:

داستان، قصہ، کہانی، واقعہ، ماجرا ان سب میں حقیقت کا رنگ بھرنے کے لیے لکھنے والا ماحول اور

کرداروں کی درست تصویر کشی کے لیے ان سے متعلق تفصیلات کا بیان کرتا ہے اسے جزئیات نگاری کہتے ہیں۔ ناول میں مفصل جزئیات نگاری ہو سکتی ہے جبکہ مختصر افسانہ میں نسبتاً کم، یوں افسانہ نگار کے لیے جزئیات کے ضمن میں اساسی اور فروعی، اہم اور غیر اہم اور مناسب اور نامناسب میں انتخاب لازم ہے۔

فکشن میں جزئیات نگاری کی بہت اہمیت ہے کہ اس سے مناظر زندہ ہو جاتے ہیں اور کردار جی اٹھتے ہیں۔ ''فسانۂ آزاد'' اور منٹو کے کسی افسانہ کے تقابل سے مفصل اور مختصر جزئیات نگاری کے فن کو سمجھا جا سکتا ہے۔

جمالیاتی تنقید (Aesthetical Criticism)

جمالیاتی تنقید، جمالیات/ فلسفۂ جمال کی ضمنی پیداوار ہے۔ ان معنی میں کہ جمالیات پر استوار ہے اس تصورِ نقد کے اصول وضوابط جمالیات پر استوار ہیں۔

جمالیات جس یونانی لفظ Aesthetics کا ترجمہ ہے ''ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز'' کے بموجب یہ "Aistheta" سے مشتق ہے جس کا مطلب ''بذریعہ حسیات اشیاء کا ادراک'' اسی سے ایک اور اصطلاح وضع کی گئی "Aisthetes" ''ادراک کرنے والا''۔ 1750ء میں اے ٹی بام گارٹن (A.T.Bum Garten) نے "Aesthetica" نام کا رسالہ قلم بند کیا جس میں اس نے ذوق کو فلسفیانہ تصور کے طور پر پیش کیا۔ جمالیاتی تنقید کا آغاز بام گارٹن سے سمجھا جاتا ہے۔ بتدریج اس سے وابستہ مفاہیم میں وسعت پیدا ہوتی گئی اور یوں ادب اور فنونِ لطیفہ میں حسن اور اس کے اظہار کی بوقلموں کیفیات کے مطالعہ، تحسین اور ستائش کے لیے جمالیاتی تنقید نے جداگانہ دبستان کی صورت اختیار کر لی۔

جمالیاتی تنقید میں ان ذرائع کا مطالعہ کیا جاتا ہے جنہیں بروئے کار لا کر تخلیق کار تخلیقات میں حسن پیدا کرتا ہے۔ اس لیے اس میں اسلوب کے تجزیاتی مطالعہ کو خصوصی اہمیت دی جاتی ہے کہ تخیل، تصور، خیال، سوچ سبھی اس کے ذریعہ سے تخلیق میں اظہار پا کر قاری کے اعصاب/ حسیات/ حواس پر خوشگوار اثرات مرتب کرتا ہے۔

جمالیاتی تنقید میں تاثرات، ذوق، ذوقِ جمال، احساسِ حسن، ادراکِ جمال، جمالیاتی حس، وجدان، حسِ لطیف جیسی اصطلاحات بہت استعمال ہوتی ہیں، اتنی کہ ان کے بغیر جمالیاتی نقاد بات ہی نہیں کر سکتا۔ جمالیاتی تنقید اس لحاظ سے ذاتی اور باطنی ہے کہ اس میں تخلیق کی قدر و قیمت، اس کے فنی مقام، دیگر تخلیقات سے تقابلی مطالعہ اور فیصلہ جیسے امور سے اغماز برتا جاتا ہے۔ صرف ذوق اور ذاتی پسند کی روشنی میں

تخلیقات کی تحسین کی جاتی ہے۔

والٹر پیٹر کی تالیف "The Renaiscance" جمالیاتی تنقید میں خصوصی اہمیت کی حامل ہے۔ موجودہ دور میں اطالوی فلاسفر کروچے (Croce) کے تصور ''اظہاریت'' نے جمالیاتی تنقید کو نئے ذائقہ سے روشناس کرایا۔ وہ وجدان کا حامی اور اس کا قائل ہے:

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں

کروچے مقالہ ''شاعری کا جواز'' میں شعراء کے بارے میں یوں لکھتا ہے:

> ''شاعر نہ صرف زبان اور موسیقی کے خالق ہیں بلکہ رقص، فنِ تعمیر، بت سازی اور مصوری کے بھی خالق ہیں۔ وہ قانون کی تشکیل کرتے ہیں، مدنی معاشرہ کے بانی مبانی ہیں۔ فنونِ زندگی کے موجد ہیں اور وہ مُعلّم ہیں جو سچائی اور حسن کو ایک دوسرے سے قریب کر دیتے ہیں اور جو غیب کی ان باتوں کا جزوی ادراک پیدا کرتے ہیں جسے مذہب کہا جاتا ہے۔ شاعری فی الحقیقت آسمانی چیز ہے۔ یہ بیک وقت علم کا مرکز بھی ہے اور دائرہ بھی۔ یورپ کا دورِ تاریک اس لیے تاریک دور ہے کہ اس میں شاعرانہ اصول زوال پذیر ہو چکا تھا اور اس لحاظ سے ظلم و استبداد اور توہم پرستی فروغ پا گئے تھے۔ شاعری وہ نہیں ہے جس کے محدود معنی ہیں کہ وہ کچھ جو الفاظ اور نظم میں ادا کیا جائے۔ شاعری فلسفہ ہے اور فلسفہ بڑی شاعری ہے۔ افلاطون اور بیکن بڑے شاعر ہیں۔ شیکسپیئر، دانتے اور ملٹن بڑے فلسفی ہیں۔'' (بحوالہ: ڈاکٹر جمیل جالبی ''ارسطو سے ایلیٹ تک'' ص 433-34)

کروچے تخلیق کو صرف وجدان کے اظہار کے مترادف تصور کرتا ہے۔ اس لیے جمالیاتی تنقید میں، تخلیق کے مطالعہ اور اس سے وابستہ تحسین/لطف/حظ/مسرت/تاثرات/احساسات کو منطقی تجزیہ اور دلائل و استدلال سے گراں بار نہیں کیا جاتا کہ یوں تخلیق کا حسن مجروح ہو جائے گا۔ اپنی انتہائی صورت میں جمالیاتی تنقید تاثراتی تنقید میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ ادب برائے ادب کے تصور نے بھی جمالیاتی تنقید سے تقویت حاصل کی۔

مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے:

مجنوں گورکھپوری ''تاریخِ جمالیات'' (علی گڑھ: 1959ء)
ثریا حسین ''جمالیات اور ادب'' (علی گڑھ: 1979ء)
جمیل جالبی، ڈاکٹر ''ارسطو سے ایلیٹ تک'' اسلام آباد (1993ء)

سجاد باقر رضوی، ڈاکٹر "مغرب کے تنقیدی اصول" اسلام آباد (1987ء)
سلیم اختر، ڈاکٹر "تنقیدی دبستان" (لاہور:2009ء)
شارب ردولوی، ڈاکٹر "جدید اردو تنقید: اصول ونظریات" (لکھنؤ:1994ء)
ریاض الحسن، ڈاکٹر "جمالیات اور اردو ادب" (کراچی:1983ء)
Scott, Wilbur "Five Approaches of Literary Criticism" London(1962)

جنس نگاری (Erotica)

یونانی مائیتھالوجی میں جنس کے دیوکا نام "Eros" تھا جس سے جنس کے لیے لفظ "Erotic" حاصل ہوا۔ ادبی اصطلاح کے طور پر "Erotica" ہر نوع کی جنس نگاری کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ "ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز" میں "Erotica" کے سلسلہ میں یہ تحقیق ملتی ہے کہ یہ صرف نارمل جنس (زوجنیت) ہی کے لیے مخصوص ہے جبکہ ابنارمل اور غیر معمولی جنسی طرزِ عمل (ہم جنسیت، بچوں اور لاشوں کے ساتھ جنسی فعل، تشدد آمیز جنس) کے لیے "Exotica" کی اصطلاح استعمال کی جاتی ہے مگر اردو میں ایسی تخصیص نہیں۔ چنانچہ فحش نگاری سے لے کر عریانیت تک سب کے لیے جنس نگاری مروج ہے۔

تخلیقی ادب کے علاوہ مجسّموں، مصوری اور فلموں میں بھی جنس نگاری ملتی ہے بلکہ بصری ہونے کی وجہ سے یہ زیادہ واشگاف صورت بھی اختیار کر سکتی ہے۔

مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے:

Atkins, John "Sex and Lterature" London 1970
Hyde, Montgomery " A History of Pornography" London 1966
سلیم اختر، ڈاکٹر "عورت: جنس اور جذبات" (لاہور:1998ء)

ooOoo

ح

حاشیہ (عربی، اسمِ مذکر)

اردو تحقیق وتنقید کی معروف اصطلاح حاشیہ/حواشی کے فرہنگ آصفیہ میں تحقیق سے وابستہ معنی سے قطع نظر یہ معانی بھی درج ہیں۔(1) کنارہ، گوٹ، سنجاف، کور، لب (2) شرح و یادداشت جو کسی کتاب کے متن سے باہر لکھی جائے۔نوٹ، فٹ نوٹ۔

علمی، ادبی، تحقیقی، تنقیدی اور اسی نوع کی دیگر تحریروں، مقالات اور کتب میں کئی ایسے بھی امور، کوائف، معلومات اور حوالے ہوتے ہیں جو اگرچہ متن ہی سے متعلق ہوتے ہیں لیکن بوجوہ اصل متن میں درج نہیں کیے جا سکتے، لہٰذا یہ سب بحوالہ متن، صفحہ کے آخر میں جگہ پاتے ہیں۔اس لحاظ سے حاشیہ کے لیے فارسی اصطلاح ''پائے ورق'' بہت عمدہ ہے۔

حاشیہ کو متن سے الگ کرنے کے لیے یہ التزام کیا جاتا ہے کہ متن اور حاشیہ کی عبارتوں کے درمیان ایک لکیر کے ذریعہ سے حدِ فاصل پیدا کر دی جاتی ہے۔بعض اوقات متن اور حاشیہ کے قلم میں بھی فرق پیدا کر دیا جاتا ہے یعنی متن کے مقابلہ میں حاشیہ کا خط نسبتاً کم جلی۔

تحقیق میں مختلف نسخوں، مخطوطات اور کتابوں کے اختلافِ متن کے ضمن میں تمام اختلافی تحریریں، اشعار یا اقتباسات وغیرہ بھی حاشیہ ہی میں درج کیے جاتے ہیں، حاشیہ کی جمع حواشی ہے۔

حروفِ تہجی:

حرف اپنی اساس میں ایسی آواز ہے جو زبان کے آلاتِ صوت (حلق، تالو، زبان، ہونٹ) کے ذریعہ سے مخصوص لہجہ اختیار کر لیتی ہے۔ان آوازوں کو جن علامات کے ذریعہ سے ظاہر کیا جاتا ہے، وہ حروف کہلاتی ہیں اور یہی حروف مل کر الفاظ کی شکل اختیار کرتے ہیں جو نطق وتحریر کی اساس بنتے ہوئے کسی بھی زبان کے تخلیقی ورثہ کے امین ہوتے ہیں۔مختلف زبانوں میں حروفِ تہجی کی تعداد یکساں نہیں ہوتی لیکن

کسی بھی زبان کے حروف تہجی کی تعداد سے اس امر کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ اس زبان کے بولنے والے کون کون سی آوازیں ادا کرنے پر قادر ہیں۔ بالفاظ دیگر حروفِ تہجی آلاتِ صوت سے مشروط اور انسانی حلق سے ادا ہونے والی آوازوں کا ریکارڈ ہیں۔

اردو بولنے والا عربی، فارسی اور سنسکرت کے الفاظ بھی درست تلفظ کے ساتھ حلق سے ادا کر سکتا ہے جبکہ ہندو غ، بنگالی ج، عرب پ، فرانسیسی اور ایرانی ٹ اور انگریز ت جیسی آوازوں کی ادائیگی سے قاصر ہیں۔ اسی سے مختلف زبانوں میں لہجوں کا فرق پیدا ہو جاتا ہے۔ ایک زبان کے خطہ میں بھی لہجوں کے اختلاف کا مشاہدہ کیا جا سکتا ہے جیسے حیدر آباد (دکن) کے باشندے ق کو خ بول کر قبر کو خبر بنا دیتے ہیں۔ اندرون شہر کے خالص لاہوری ر کو ڑ میں تبدیل کر کے جوہر ٹاؤن کو جوہڑ ٹاؤن بنا دیتے ہیں۔

اسے لسانی نالائقی نہ سمجھنا چاہیے کہ یہ آلاتِ صوت کا معاملہ ہے۔ زبان اور زبان کے حروف تہجی کی گنتی میں ہمزہ (ء) کی شمولیت متنازعہ ہے۔ بعض محققین ہمزہ کو حرف مانتے ہیں جبکہ بعض اسے متحرک آواز کی علامت قرار دیتے ہیں

جن اصولوں کے تحت حروفِ تہجی عبارت میں تحریر کیے جاتے ہیں، وہ املا کہلاتے ہیں۔ جہاں تک عربی، فارسی اور اردو حروف تہجی کی ساخت کا تعلق ہے تو ضمیر لطیفی مقالہ ''فن تاریخ گوئی..... تحقیق و جستجو کے تناظر میں'' ڈاکٹر انصار اللہ (صدر شعبہ اردو، مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ) کے حوالہ سے لکھتے ہیں:

> ''محققین کا اس بارے میں اتفاق ہے کہ دنیا کے تمام قدیم و جدید حروفِ تہجی سامی حروف سے ماخوذ ہیں۔ عربی اور ہندوستان حرفوں کا ماخذ بھی یہی سامی حروف ہیں۔ (بقول جناب محمد اسحاق صدیقی) سامی حروف کے قدیم ناموں اور ان کی آوازوں کو عبرانی نے بڑی حد تک محفوظ رکھا ہے...... موجودہ عبرانی حروف کے نام قدیم سامی سے قریب تر ہیں۔ ان میں سے ہر ایک کے معنی ہیں۔''

صاحبِ مقالہ اس ضمن میں مزید لکھتے ہیں:

> ''سامی قوم سے پہلے کسی قوم نے حروف سے اعداد کا اظہار نہیں کیا تھا۔ بعد میں دنیا کی مختلف قوموں نے اس طریقے کو اختیار کیا۔ چنانچہ عبرانی میں 400 تک، یونانی میں 900 تک، عربی میں ایک ہزار تک اور آرمینین میں 20000 تک اعداد منسوب ہیں۔''

عبرانی میں حروف کی عددی قیمتیں مقرر ہیں اور ان کی ترتیب اس طرح ہے:

ا	ب	ج	د	ہ	و	ز	ح	ط	ی
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
ک	ل	م	ن	س	ع	ف	ص	ق	ر
20	30	40	50	60	70	80	90	100	200
ش	ت	ث	خ	ذ	ض	ظ	غ		
300	400	500	600	700	800	900	1000		

حروف کی یہ ترتیب نہایت قدیم ہے۔ چنانچہ عبرانی کے علاوہ یونانی اور کسی حد تک رومن میں بھی محفوظ ہے۔ ABCD ابجد کے، KLMN کلمن کے اور QRST قرشت کے مقابل میں آتا ہے۔ ان حرفوں کی تعداد بائیس ہے اور ان میں ث خ ذ اور ض ظ غ نہیں ہیں۔ چنانچہ عربوں نے ان حرفوں کو شامل کیا اور عددی ترتیب عبرانی ترتیب کے مطابق رکھی۔ بعد میں انہی حروف پر مشتمل آٹھ کلمات کا وجود ہوا یعنی ابجد، ہوز، حطی، کلمن، سعفص، قرشت، ثخذ، ضظغ'' (مقالہ مطبوعہ سہ ماہی ''الاقرباء'' اسلام آباد۔ جنوری، مارچ 2006ء)

قدیم زمانہ ہی سے اعداد اور ان سے وابستہ حروف کو پُراسرار طلسمی قوتوں کا حامل سمجھا جاتا رہا ہے۔ علمِ جفر، علمِ نجوم اور زائچہ سازی کی اساس اسی تصور پر استوار ہے بلکہ فیثا غورث کے بموجب تو کائنات کے اسرار و رموز، انسان اور انسانی مُقدر یہ سب اعداد سے مشروط ہیں۔ اس انداز پر حکماء نے انسانی مزاج کے چہار عناصر پر قیاس کرتے ہوئے حروفِ تہجی کو بھی بلحاظ خاصیت آتشی، بادی، آبی اور خاکی میں تقسیم کر دیا، دلچسپ امر یہ ہے کہ سب میں حروف کی تعداد مساوی یعنی سات ہے۔

آتشی:	ا	ھ	ط	م	ف	س	ط
بادی:	ب	و	ی	ن	ض	ظ	ت
آبی:	ج	ز	ک	ص	ق	ث	خ
خاکی:	و	ح	ل	ع	ر	خ	ش

مخفی علوم اور تعویذوں میں جو حروف لکھے جاتے ہیں وہ بھی اسی بنا پر کہ قدیم زمانہ ہی سے یہ باور کیا جاتا رہا ہے کہ حروف اور ان سے متعلق اعداد طلسمی اور پُراسرار قوتوں کے حامل ہیں۔ اس ضمن میں حروف کا مزاج (آتشی، بادی، آبی، خاکی) بھی ملحوظ رکھا جاتا ہے۔

اسی انداز پر حروفِ تہجی کی دو اقسام کی گئی ہیں۔ ابجدِ آدم و نوحی اور ابجد ادریسی، تاریخ گوئی میں ابجدِ نوحی مستعمل ہے۔ اس ضمن میں پروفیسر ڈاکٹر منیبہ خانم کے مقالہ ''فنِ تاریخ گوئی اور اس کی اقسام''

(مطبوعہ: ''الزبیر'' بہاولپور۔ شمارہ 3-2-2004ء) سے متعلق اقتباسات پیش ہیں:

''فن تاریخ گوئی میں عام طور موجودہ جس ابجد کو کام میں لایا جا تا رہا ہے، وہ ابجد نوحی ہے لیکن تاریخی اعتبار سے موجودہ ابجد سے پہلے بھی ایک ابجد کا سراغ ملتا ہے اور وہ ابجدِ آدم کہلاتی ہے اور اس کی تعریف یہ ہے کہ یہ عربی حروف تہجی سے مکمل مناسبت رکھتی ہے لیکن باعتبار قیمت ہمارے ابجد سے مختلف ہے اور اگر یہ قائم رہتی تو اس کا نام ابجد کے بجائے ''ابتث'' رکھا جاتا۔ اس ابجد کی صورت ترتیب درج ذیل ہے:

حروف	(1)	ا	ب	ت	ث	(ابتث)	(2)	ج	ح	خ	د (جحخد)
اعداد		1	2	3	4			5	6	7	8
حروف	(3)	ذ	ر	ز	س	(ذرزس)	(4)	ش	ص	ض	ط (شصضط)
اعداد		9	10	20	30			40	50	60	70
حروف	(5)	ظ	ع	غ	ف	(ظعغف)	(6)	ق	ک	ل	م (قکلم)
اعداد		80	90	100	200			300	400	500	600
حروف	(7)	ن	و	ہ	ی	(نوہی)					
اعداد		700	800	900	1000''						

ڈاکٹر مینہ خانم کے بقول:

''ابجدِ آدم تاریخ گوئی میں متروک ہے اور ہماری تاریخ گوئی کی بنیاد ابجدِ نوحی پر قائم ہے۔ عام عقیدہ ہے کہ یہ ابجد آدم ثانی حضرت نوح علیہ السلام پر نازل ہوئی۔ تعداد کے اعتبار سے ابجدِ آدم اور ابجدِ نوحی میں کوئی فرق نہیں ہے۔ اگر فرق ہے تو صرف حروف کی ترتیب کا ہے۔ ابجد نوحی آٹھ کلموں پر مشتمل ہے۔ اس کے بھی اٹھائیس حروف ہیں۔ درج ذیل نقشے سے عربی حروف تہجی کی قیمت ظاہر ہوتی ہے اور فن تاریخ میں حروف کی یہی قیمتیں مستند مانی گئی ہیں۔

حروف	(1)	ا	ب	ج	د	(ابجد)	(2)	ہ	و	ز	(ہوز)
اعداد		1	2	3	4			5	6	7	
حروف	(3)	ح	ط	ی		(حطی)	(4)	ک	ل	م	ن (کلمن)
اعداد		8	9	10				20	30	40	50
حروف	(5)	س	ع	ف	ص	(سعفص)	(6)	ق	ر	ش	ت (قرشت)
اعداد		60	70	80	90			100	200	300	400

حروف (7) ث خ ذ (ثخذ) (8) ض ظ غ (ضظغ)
اعداد 500 600 700"

ڈاکٹر میبہ اس ضمن میں مزید رقمطراز ہیں:

''ان کلموں کے بارے میں مختلف روایات مشہور ہیں جن میں سے چند ایک درج ذیل ہیں:

-1 بعض علماء کا عقیدہ یہ ہے کہ ابوالبشر حضرت آدم علیہ السلام جب جنت الفردوس سے خاکدان ارض میں آئے وہ ایک بہشتی زبان اپنے ساتھ لائے جو اپنی اصل کے اعتبار سے عربی ہی کی ایک شکل تھی۔ اسی کو ابجد یا خالص عربی زبان کی حیثیت حاصل ہو گئی۔

-2 ایک قول کے مطابق اباجاد نامی ایک بادشاہ تھا۔ اسی کے نام کا مخفف ابجد ہے اور باقی سات کلمے اس کے سات فرزندوں کے نام ہیں۔

-3 ایک تصور کے مطابق ''مرامر'' نامی ایک شخص نے لکھنا ایجاد کیا اور یہ آٹھوں لفظ مرامر کے آٹھ فرزندوں کے نام ہیں۔

-4 ایک قول کے مطابق ان کلموں کے مخصوص معنی ہیں جس کے مطابق:

ابجد: آغاز کیا ہوز: مل گیا حطی: واقف ہوا کلمن: سخن گو ہوا
سعفص: اس نے سیکھا قرشت: ترتیب دیا گیا تخذ: نگہبانی کی ضظغ: تمام کیا۔

جبکہ بعض علماء نے ان آٹھوں کلموں کو شیاطین کے ناموں سے تعبیر کیا ہے اور بعض نے سلاطین کے ناموں سے جب کہ عین ممکن ہے کہ یہ کلمے بامعنی نہ ہوں اور محض ابجد کی ترتیب ظاہر کرنے کے لیے استعمال میں لائے گئے ہوں۔''

سیّد عابد علی عابد نے مقالہ ''اردو میں حروفِ تہجی کی غنائی اہمیت'' میں حروف تہجی کی اساس سروں پر استوار کرتے ہوئے یہ دلچسپ نتیجہ اخذ کیا:

''اب پ ت ٹ ث مان لیجیے کہ یہ سُر ہیں تو فوراً واضح ہوگا کہ ب سُدھ ہے، پ تیور یا چڑھا ہوا سُر ہے، ت کومل یا اترا ہوا سُر ہے، ٹ بہت چڑھا ہوا یا اات تیور سُر اُترا ہے ث بہت اُترا ہوا یا اات کومل سُر ہے۔ ج چ ح خ سُدھ ہے، چ تیور ہے، ح کومل ہے، خ ات کومل ہے، د ڈ ذ د سُدھ ہے اور ڈ تیور ہے اور ذ کومل ہے ر ڑ ز ژ.... سُدھ ہے، ڑ تیور ہے، ز کومل ہے اور ژ ات تیور ہے، س ش سُدھ اور تیور ہیں..... ہر گروہ میں غنائی ترتیب یہ ہے سُدھ تیور یا سُدھ تیور کومل پھر ان سروں میں ات کومل'' بحوالہ ''تنقیدی مضامین'' (ص: 34-33)

مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے:
طارق عزیز، ڈاکٹر ''اردو رسم الخط اور ٹائپ'' (اسلام آباد: 1987ء)
شیما مجید (مرتب) ''اردو رسم الخط'' (اسلام آباد: 1989ء)

حُسنِ تعلیل (عربی: اسمِ مذکر)

حسنِ تعلیل کا لغوی مطلب خوبصورت علت، وجہ یا توجیہہ بیان کرنا ہے جبکہ اصطلاحاً ایسی شاعرانہ صنعت جس میں کسی چیز کی اصل وجہ بیان کرنے کے برعکس کوئی ایسی خوبصورت توجیہہ بیان کرنا جس کا حقیقت سے تعلق تو نہ ہو لیکن سننے میں اچھی لگے جیسے غالب کا یہ شعر:

سبزے کو جب کہیں جگہ نہ ملی
بن گیا رُوئے آب پر کائی

حشو و زوائد:

شعر اور بالخصوص غزل کے شعر میں مفہوم دو مصرعوں میں مکمل ہوتا ہے، لہٰذا شعر کے دونوں مصرعوں میں استعمال کیے گئے الفاظ اس بنا پر خصوصی اہمیت اختیار کر لیتے ہیں کہ انفرادی حیثیت میں بھی اور مجموعی طور پر بھی الفاظ وحدت کی صورت اختیار کر کے مفہوم کا مکمل ابلاغ کرتے ہیں۔ اس لیے شعر میں مستعمل الفاظ کا جواز ان کی ابلاغی صلاحیت میں مضمر ہے۔ بعض اوقات شاعر فنی ناپختگی کے باعث وہ الفاظ بھی استعمال کر جاتا ہے جو معنی کی ترسیل میں اساسی کردار ادا نہیں کرتے۔ بلحاظِ مفہوم یہ زائد الفاظ ہوتے ہیں اور شاعری میں ناپسندیدہ...... یہی اصطلاح میں حشو و زوائد کہلاتے ہیں۔ حشو و زوائد گویا شعر کے دسترخوان پر بن بلائے لہٰذا ناپسندیدہ مہمان سمجھے جا سکتے ہیں۔

ذوقی مظفر نگری نے حشو کے ضمن میں یہ شعر بطور مثال درج کیا ہے:

نہیں ہے تیری کرامت کا معترف زاہد
اسے بھی ساقیِ میخانہ ایک جام پلا

اس شعر میں ''ہے'' زائد ہے۔
''تسنیمِ فصاحت والعروض'' (ص: 116۔ لاہور: 1994ء)

حقیقت نگاری(Realism)

ادب میں فطرت، افراد، ماحول اور وقوعات کی تمام تر جزئیات سمیت درست ترین تصویر کشی کو حقیقت نگاری قرار دیا جا سکتا ہے۔ حقیقت نگاری کا رویہ رومانویت کے برعکس ہے اس لیے حقیقت نگاری رومانویت جیسی خوش نما، خوش رنگ اور خوش منظر نہیں ہوتی۔ اسی طرح اس میں بے لگام تخیل، بے مہار فینٹسی اور مافوق الفطرت ماحول یا انسانی سرشت مافوق الفطرت کردار وں کی بھی گنجائش نہیں ہوتی۔ مختصر ترین الفاظ میں ترمیم و تنسیخ کیے بغیر حقیقت کا بطور حقیقت بیان ہی حقیقت نگاری ہے۔

فرانس میں گستاؤ فلوبیر، ایملی زولا اور موپساں نے حقیقت نگاری کی اساس استوار کر کے اس رویہ کو مقبول بنانے میں پیش رو کا کردار ادا کیا۔

اردو میں ترقی پسند ادب کی تحریک نے اگر ایک طرف رومانویت کو مسترد کیا تو دوسری طرف حقیقت نگاری کو فروغ دیا۔ ترقی پسند افسانہ کی تو اساس ہی حقیقت نگاری پر استوار تھی، اس حد تک کہ انھوں نے باطن کو نظر انداز کر کے حقیقت نگاری کا Cult بنا دیا۔

سارتر نے اس ضمن میں بڑے پتے کی بات ہے:

> ''حقیقت نگاروں کی غلطی یہ تھی کہ وہ یہ سمجھتے تھے کہ حقیقت اپنے آپ کو غور و فکر کرنے والے پر منکشف کر دیتی ہے۔ چنانچہ حقیقت نگار یہ سمجھتے تھے کہ حقیقت کی غیر جانبدارانہ تصویر کھینچی جا سکتی ہے۔ ایسا ممکن نہیں ہے کیونکہ حقیقت کا ادراک بذات خود ایک جانبدار عمل ہے۔''

(بحوالہ: ''سارتر کا ادبی نظریہ'' از قمر جمیل۔ ''بادبان'' کراچی۔ اکتوبر، دسمبر 2008ء)

حمد (عربی: اسمِ مونث)

بصورتِ شعر خدا کی تعریف و توصیف، اس کے خالقِ کائنات اور قادرِ مطلق ہونے کا اعتراف، مخلوق ہونے کے باعث انسان کی بے بضاعتی کا اظہار اور اپنے گناہوں پر عفو اور بخشش طلبی۔

ہر صنف کو حمد کے لیے استعمال کیا جا سکتا ہے۔ اسلامی ممالک کی تمام زبانوں میں حمد مل سکتی ہے۔ اس لیے کہ عبادت کے ساتھ ساتھ شعراء بصورت شعر بھی خدا کی ثناء کرتے ہیں۔ قدیم اساتذہ دیوان کے آغاز

میں حمد اور نعت درج کرتے تھے۔ طاہر سلطانی ''اردو حمد کا ارتقاء'' میں لکھتے ہیں کہ ''اردو میں بھی اولین مجموعۂ حمد ''دیوانِ ایزدی'' 1327ھ میں لکھنؤ سے شائع ہوا۔ اس مجموعہ کے خالق مفتی محمد سرور لاہوری ہیں۔ دوسرا مجموعۂ حمد مُعطر خیرآبادی کا نذرِ خدا کے نام سے 1908ء میں کانپور سے شائع ہوا۔ تیسرا مجموعۂ حمد امتہ اللہ تفہیم کا بابِ کرم 1954ء میں انڈیا سے شائع ہوا۔ پاکستان میں پہلا مجموعۂ حمد ترتیب کے لحاظ سے چوتھا ''پتھر میں آگ'' 1980ء کو لاہور سے شائع ہوا، اس مجموعہ کے خالق عبدالسلام ہیں...... 30 شعرائے کرام کے 36 مجموعہ ہائے حمد شائع ہوئے ہیں۔ (ص:59-58)

مزید تفصیلات کے لیے ملاحظہ کیجیے:

طاہر سلطانی ''اردو حمد کا ارتقاء'' (کراچی:2004ء)

ooOoo

IHSAN- UL- HAQ
0313-9443348
B.S-URDU.

خ

خاکہ:

انگریزی Sketch کے لیے مستعمل اصطلاح خاکہ اس مختصر تحریر کے لیے استعمال ہوتی ہے جو کسی فرد کے بارے میں شخصی تعلقات، نجی کوائف اور ذاتی احوال پر مبنی ہو۔ اسے شخصیت نگاری کی مختصر ترین صورت بھی قرار دیا جا سکتا ہے، اگر سوانح عمری ناول ہے تو پھر خاکہ کو مختصر افسانہ کہا جا سکتا ہے۔ اگر پینٹنگ کی اصطلاح میں بات کریں تو خاکہ "Miniature" کے مماثل نظر آتا۔ بالفاظ دیگر اختصار خاکہ کی جان ہے۔ جس طرح مختصر افسانہ میں اگر پلاٹ اور دیگر فنی لوازم کو ملحوظ نہ رکھنے پر افسانہ بے جان ہو جاتا ہے اسی طرح خاکہ میں غیر ضروری تفصیلات کا پیدا کردہ طولِ تحریر خاکہ کو تاثر سے محروم کر دیتا ہے۔

موضوع بننے والی شخصیت سے خاکہ نگار کے ذاتی بلکہ بے تکلفانہ تعلقات لازمی شرط ہے کہ ذاتی تعلق ہی سے خاکہ کا رنگ چوکھا ہوتا ہے۔ اس کے برعکس اگر اس شخص کے بارے میں لکھا جا رہا ہو جس سے ذاتی تعلق نہ ہو تو ایسی تحریر شخصیت نگاری کی ذیل میں آئے گی، خاکہ نہ کہلائے گی۔

خاکہ میں طنز و مزاح ہو یا نہ ہو، مگر شگفتگی ہر حالت میں برقرار رہنی چاہیے۔ خاکہ میں شخصیت پر ہنسا جا رہا ہے یا اس کے ساتھ ہنسا جا رہا ہے اس کا انحصار خاکہ نگار کی نیت پر ہے۔ سی لیے خاکہ میں اسلوب کو اساسی اہمیت حاصل ہو جاتی ہے کہ اسی کے ذریعہ سے خاکہ نگار شخصیت کو بے لباس کرتا ہے یا اسے زریں لبادے پہنا دیتا ہے اور پھر ان پر مستزاد وہ خاکے جن میں اسلوب سے شخصیت کی خامیاں کیموفلاج کی جاتی ہیں۔

خاکہ، شخصیت نگاری/سوانح عمری سے اس بنا پر مختلف ہے کہ اس میں مختصر بلکہ بعض اوقات تو مختصر ترین انداز میں شخصیت سے تعارف کرایا جاتا ہے۔ اسی لیے مصوری کی اصطلاح میں اسے Miniature پینٹنگ قرار دیا جا سکتا ہے۔ سوانح عمری اگر حویلی ہے تو خاکہ درشن جھروکہ قرار پاتا ہے۔ اسی لیے اختصار خاکہ کی جان ہے ایسا اختصار جس کا اسلوب سے رنگ چوکھا ہوتا ہے۔

اگرچہ خاکہ جدید دور کی صنف ہے لیکن ماضی کی تحریروں میں س کے ابتدائی نقوش تلاش کرنے کی سعی بھی ملتی ہے۔ چنانچہ یحییٰ امجد کے بموجب ''آبِ حیات'' میں شعراء کا احوال خاکہ نگاری کی اولین صورت ہے۔

اسی طرح بعض حضرات نے غالب کے بعض خطوط میں خاکہ نگاری کا انداز دریافت کیا ہے لیکن سطحی مشابہت کے باوجود بھی انہیں اس لیے خاکے نہیں تسلیم کیا جا سکتا کہ لکھنے والوں نے شعوری طور پر خاکے نہ لکھے تھے۔

اگرچہ محققین اردو میں خاکہ نگاری کی ابتدائی صورتوں کی کھوج میں مولانا محمد حسین آزاد کی ''آب حیات'' اور مرزا غالب کے خطوط تک گئے لیکن بالعموم مرزا فرحت اللہ بیگ کے ''نذیر احمد کی کہانی، کچھ ان کی کچھ میری زبانی'' کو ایسا پہلا خاکہ تسلیم کیا جاتا ہے جو خاکہ نگاری کے جملہ فنی لوازم کا حامل ہے۔ 1927ء میں یہ شائع ہوا اور امکان ہے کہ اس سے قبل کے تحریر کردہ کچھ خاکے دستیاب ہو جائیں، تاہم اس خاکہ کی اہمیت کم نہیں ہو سکتی۔ خاکہ نگاری میں مولوی عبدالحق (''چند ہم عصر'') چراغ حسن حسرت (''مردم دیدہ'') رشید احمد صدیقی (''گنج ہائے گراں مایہ'') سعادت حسن منٹو (''گنجے فرشتے'') محمد طفیل (''آپ''، ''جناب''، ''صاحب'') فارغ بخاری (''البم'') کے نام لیے جا سکتے ہیں۔

مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے:

یحییٰ امجد ''فن اور فیصلے'' (لاہور: 1969ء)

بشیر سیفی، ڈاکٹر ''خاکہ نگاری: فن و تنقید'' (لاہور: 1993ء)

خماسی:

پانچ مصرعوں پر مشتمل ایسی نظم جس کا پہلا اور پانچواں مصرع ہم قافیہ ہوتا ہے۔ خماسی ابھی تجرباتی دور سے گزر رہی ہے۔ زیادہ تر ہندوستان میں لکھی جا رہی ہے۔

خُمریات (فارسی)

فارسی میں خُم شراب کے مٹکے کو کہتے ہیں اسی مناسبت سے خُم خانہ (شراب خانہ) خُمار (نشہ/ نشہ اترنے سے تھکاوٹ اور کسل کا احساس) اور خُمار آلودہ، خُمار آگیں جیسے الفاظ بنائے گئے۔ اصطلاحاً وہ اشعار جن میں شراب کے حوالے سے بادہ، نشہ، مے خانہ، ساقی، گلابی، وغیرہ کا تذکرہ ہو۔ یوں تو اردو کے تقریباً سبھی شعراء نے خُمریات سے دلچسپی کا اظہار کیا لیکن ریاض خیرآبادی نے اس ضمن میں خصوصی شہرت حاصل کی۔ دلچسپ امر یہ ہے کہ خود بادہ نوش نہ تھے بلکہ پرہیزگار تھے۔ خُمریات کے سلسلہ میں سیّد عبدالحمید عدمؔ نے بھی خصوصی شہرت حاصل کی۔ قطعہ ملاحظہ کیجیے:

کون ہے جس نے مے نہیں چکھی
کون جھوٹی قسم اٹھاتا ہے
مے کدہ سے جو بچ نکلتا ہے
تیری آنکھوں میں ڈوب جاتا ہے

خودکلامی (Soliloquy/Monologue)

انگریزی میں مونولوگ کے مفہوم کا ایک اور لفظ Soliloquy بھی ملتا ہے۔ مونولوگ دو جرمن الفاظ Monos (تنہا، اکیلا، واحد) اور Logos (گفتگو، تقریر) سے بنایا گیا ہے۔ بعض محققین نے اس ضمن میں دو لاطینی الفاظ Solus (تنہا) اور Loqui (کلام) میں اس اصطلاح کا آغاز تلاش کیا ہے جبکہ ''ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز'' کے بموجب غالباً یہ سینٹ آگسٹن تھا جس نے لاطینی میں Soliloquium اصطلاح وضع کی۔ جیسا کہ نام سے ظاہر ہے خودکلامی مکالمہ کے برعکس خود سے کلام ہے، تنہائی میں خود سے گفتگو، تقریر، بلند آواز میں سوچ الغرض اس کی کئی صورتیں ہوسکتی ہیں۔ بعض اوقات فکشن میں بھی کردار خودکلامی کرتے ہیں۔

خودکلامی دراصل ڈراما کی تکنیک کا ایک انداز ہے۔ جس طرح فکشن لکھنے والا اپنے کرداروں کی سوچ، جذباتی تموج، احساسات، نیت، مقاصد کا باآسانی اظہار کرسکتا ہے سٹیج پر ایسا کر دکھانا ممکن نہیں۔ اس لیے سٹیج پر اداکار اپنے جذبات واحساسات، ارادوں، منصوبوں وغیرہ کا بآواز بلند اظہار کرتا ہے۔ یہ خودکلامی سامعین کے لیے ہوتی ہے۔ جدید افسانہ میں داخلی کیفیات کے اظہار کے لیے بعض اوقات باطنی/ داخلی خودکلامی کی اصطلاح بھی استعمال کی جاتی ہے۔ سٹیج پر خودکلامی سے مشابہ ایک اور طریقہ بھی ہے جسے "Aside" کہتے ہیں اس صورت میں بھی ایک کردار جو کچھ بولتا ہے، وہ سامعین کے لیے ہوتا ہے سٹیج پر موجود دیگر اداکاروں کے لیے نہیں۔

oOOoo

د

داستان:

ماضی میں قصہ گوئی کا مقبول انداز، داستانیں محفلوں، قہوہ خانوں، سرایوں اور نخلستانوں میں سنائی جاتی تھیں۔ داستان سنانا باقاعدہ فن تھا۔ ماہر داستان گو اپنے زورِ بیان سے سامعین کو رات رات بھر مسحور رکھ سکتا تھا۔ بعض اوقات وہ کسی بات یا معمولی سی تفصیل کے ذکر میں راتیں صرف کر دیتا تھا۔ اسے اصطلاح میں داستان روکنا کہتے تھے۔ میر باقی علی داستان گو نے اس ضمن میں خصوصی شہرت حاصل کی۔ باقر علی افیون گھول کر پیالی پیتے اور پھر رات بھر داستان سناتے رہتے۔

مرزا غالب بھی اپنے گھر پر دوستوں کو مدعو کرتے اور داستان سنتے تھے۔ ''بوستانِ خیال'' ان کی پسندیدہ داستان تھی۔ جب داستانیں طبع ہونے لگیں تو شائقین کا دائرہ اور بھی وسیع ہو گیا۔

داستانیں دل کو خوش رکھنے اور خوش وقتی کا ذریعہ تھیں اس لیے ان میں بے لگام تخیل، طلسمی ماحول، مافوق الفطرت عناصر، عشق، جنس، مہمات، جانبازی، شجاع شہزادے، پری پیکر شہزادیاں، دانا وزیر، وفادار دوست اور جانثار ساتھی سب کچھ ملتا ہے۔ الغرض داستان دلچسپی کے لحاظ سے بارہ مصالحہ کی چاٹ ثابت ہوتی تھی۔

داستان میں سسپنس سے دلچسپی پیدا کرنے کے لیے داستان نگار ایک سے زائد پلاٹ سے کام لیتا اور ایک قصہ کے اندر دوسرا قصہ بیان کرتا، اسے قصہ در قصہ کہتے ہیں۔ بعض اوقات اصل کہانی سے ہٹ کر کوئی اور قصہ شروع کر دیا جاتا ہے۔ اسے ''ضمنی قصہ'' کہا جاتا ہے۔

مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے:

آغا سہیل، ڈاکٹر ''دبستانِ لکھنؤ کے داستانی ادب کا ارتقا'' (لاہور: 1988ء)

سہیل بخاری، ڈاکٹر ''اردو داستان: تحقیقی و تنقیدی مطالعہ'' (اسلام آباد: 1987ء)

آرزو چودھری ''داستان کی داستان'' (لاہور: 1988ء)

امین کنول، ڈاکٹر ''ہندوستانی تہذیب بوستانِ خیال کے تناظر میں'' (دہلی: 1988ء)

فرمان فتح پوری، ڈاکٹر ''اردو کی منظوم داستانیں'' (کراچی: 1971ء)

کلیم الدین احمد ''اردو زبان اور فن داستان گوئی'' (لاہور: 1966ء)
گیان چند، ڈاکٹر ''اردو کی نثری داستانیں'' (لکھنؤ: 1987ء)
وقار عظیم ''ہماری داستانیں'' (لاہور: 1956ء)
ایضاً ''داستان سے افسانے تک'' (علی گڑھ: 1980ء)
سلیم اختر (مرتب) ''میرامن کی باغ و بہار کا تحقیقی و تنقیدی مطالعہ'' (لاہور: 1968ء)
سلیم اختر، ڈاکٹر ''داستان اور ناول: تنقیدی مطالعہ'' (لاہور: 1991ء)

دبستان:

انگریزی لفظ سکول کا ترجمہ۔ فلسفہ، علوم اور ادب و نقد میں دبستان سے مراد ایسے اصحابِ فکر و دانش اور اہل قلم مراد ہیں جو کسی مخصوص تصور، نظریہ یا فکر کے حامل ہوں جیسے کلاسیکی، رومانی وغیرہ لیکن شہر کی مناسبت سے بھی دبستان تشکیل دیے گئے ہیں جیسے دہلی/لکھنؤ کا دبستانِ شاعری۔ کسی دبستان کی تشکیل میں دو امور خصوصی اہمیت کے حامل ہیں۔

1- کسی علمی نظریہ کے ہمہ گیر اثرات کے باعث جیسے مارکس کی تعلیمات کے زیر اثر مارکسی تنقید یا فرائیڈ کی تحلیل نفسی کے زیر اثر نفسیاتی تنقید کا دبستان۔

2- کسی سیاسی، عمرانی یا ادبی تحریک کے زیر اثر مخصوص دبستان کی تشکیل جیسے سوشلزم کے زیر اثر ترقی پسند سوچ اور اس کے نتیجہ میں اہل قلم کا مخصوص تخلیقی اظہار۔

بعض اوقات کسی دبستان کے خلاف منظم مزاحمت یا ردعمل کی صورت میں نیا دبستان بھی معرض وجود میں آ سکتا ہے۔ دبستان کا فائدہ یہ ہے کہ فکری مماثلت کی بنا پر ایک دبستان سے وابستہ نقادوں کی تحریروں سے ان کے اساسی اور مخصوص نظریات کا پرچار بھی ہو جاتا ہے۔ اس حد تک کہ وہ روحِ عصر اور مصنفین کے اجتماعی شعور کو متاثر کر کے آنے والی نسل کے لیے نئی فضائے تخلیق بھی مہیا کر سکتے ہیں۔ گویا دبستان عصری ادب یا ادبی تحریکوں کے لیے محرک بننے کے ساتھ ساتھ کسی حد تک مستقبل پر بھی اثر انداز ہو سکتا ہے۔

دبستان میں تحریک شامل ہو سکتی ہے لیکن تحریک میں دبستان شامل نہیں ہو سکتا۔ دبستان کُل ہے جبکہ تحریک جزو۔

دبستان کے خلاف ردعمل بھی نظر آ جاتا ہے۔ چنانچہ لوئی کزمیاں (Louis Cazamian) نے "Criticisn in the Making' میں اس خیال کا اظہار کیا:

"دبستانوں کے زمانے لد گئے۔ اب تو فن کی پرکھ اور اساس متعین کرنے کے
لیے تخلیق کاروں اور نقادوں کے انفرادی مطالعہ کا دور ہے۔ بجائے اس کے کہ نقاد یا تخلیق
کار وسیع تحریکوں میں بہہ جائے، نقاد کو ان سب سے آزاد ہونا چاہیے۔" (ص:130)

اسی طرح علی جواد زیدی نے بھی دبستان کی اصطلاح کے خلاف ناپسندیدگی کا اظہار کیا۔ ملاحظہ کیجیے:

"دو ادبی سکول" (لاہور: 1988ء)

مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے:

نورالحسن ہاشمی "دلی کا دبستان شاعری" (کراچی: 1949ء)

ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر "لکھنو کا دبستان شاعری"

سلیم اختر، ڈاکٹر "تنقیدی دبستان" (لاہور: 1997ء)

دخیل الفاظ (عربی، صفت)

"نسیم اللغات" کے بموجب "دخل دینے وال، قبض، جس کی رسائی ہو" جیسے معانی کا حامل لفظ دخیل عروض کی اصطلاح میں وہ حرف جو روی اور الف تاسیس کے درمیان ہو (جیسے مشاغل کا غین)

مولوی نجم الغنی رام پوری "بحر الفصاحت" (جلد سوم) میں تاسیس کے ضمن میں یہ وضاحت کرتے ہیں کہ "تاسیس الف ساکن کا نام ہے جو قبل روی کے ہو اور اس حرف روی کے درمیان ایک محرک فاصل ہوتا ہے جیسے جاہل، عاقل، وادر، چاکر اور تساہل، تغافل" (ص:39) جبکہ دخیل "یہ وہی حرف محترم ہے جو تاسیس اور روی کے درمیان حائل ہوتا ہے جیسے ہائے ہوز اور قاف جاہل اور عاقل میں' واؤ اور کاف د، در چادر چاکر میں' ہائے ہوز اور ف تساہل اور تغافل میں۔ ایک شعر میں اگر حرفِ دخیل مختلف ہو تو کچھ قباحت نہیں، اس کی موافقت مستحسن ہے نہ واجب۔" (ص:61)

دخیل الفاظ کی مثالوں کے لیے ملاحظہ کیجیے:

نجم الغنی رامپوری، مولوی "بحر الفصاحت" (جلد سوم۔ لاہور 2001ء)

دکنیات

ہندوستان کا جنوبی حصہ (جو نقشہ میں ایک بڑی تکون کی مانند نظر آتا ہے) دکن/ دکھن/ دکشن (لغوی

معنی: جنوب) کہلاتا ہے۔ یوں شمالی اور جنوبی کی صورت میں ہندوستان دو حصوں میں بھی تقسیم ہو جاتا ہے۔ادبیات کے مطالعہ میں یہی تقسیم ملحوظ رکھی جاتی ہے۔شمالی ہند سے کہیں پہلے دکن میں اردو زبان شعر و شاعری اور نثری اظہار کے لیے بڑی کامیابی سے استعمال کی جارہی تھی۔ چنانچہ پہلے صاحبِ کُلّیات شاعر محمد قلی قطب شاہ سے لے کر ولی تک، دکن میں گیسوئے اردو سنوارنے والوں کے اسماء کی تابندہ کہکشاں ملتی ہے۔ بحیثیت مجموعی دکن کے اہلِ قلم کی تخلیقی مساعی کے لیے دکنیات کی اصطلاح مستعمل ہے۔ ولی کے سنِ وفات (25 1720ء) کے درمیان بحوالہ ڈاکٹر جمیل جالبی ''تاریخ ادب اردو'' (ص:539) تک دکنیات کا عہد قرار دیا جاسکتا ہے۔

دراوڑی:

آریاؤں کی آمد سے قبل شمالی ہند اور وادیٔ سندھ میں دراوڑ نسل کے سیاہ فام باشندے آباد تھے جو سرد علاقوں سے آنے والے آریاؤں کی یلغار کی تاب نہ لاکر جنوبی ہند (بالخصوص تامل ناڈو) تک جا پہنچے جبکہ ایک گروہ نے بلوچستان کا رخ کیا۔ بلوچستان میں براہوی نسل اور زبان کے بارے میں ماہرین نے اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ یہ دراصل قدیم دراوڑی زبان ہی ہے۔اسی طرح تامل زبان کو بھی دراوڑی الاصل قرار دیا گیا ہے۔ دراوڑ تقریباً پانچ ہزار برس قبل مسیح یہاں آباد تھے اور اس زمانہ کے لحاظ سے خاصے متمدن تھے۔ خاطر غزنوی نے ''اردو زبان کا ماخذ ہندکو'' میں ڈاکٹر محمد اسلم کی یہ رائے نقل کی ہے:

> ''وادیٔ سندھ کی تہذیب کو دراوڑی تہذیب سے موسوم کیا جاتا ہے۔ یہاں یہ امر قابلِ توجہ ہے کہ دراوڑ جو اس تہذیب کے علم بردار تھے، خود یہاں کے اصل باشندے نہ تھے بلکہ باہر سے آکر یہاں آباد ہوئے تھے۔ بعض ماہرین انہیں خطہ بحیرہ روم کے سواحل پر بسنے والی قوم یا اس کی ہم رشتہ نژاد، مشرق کی طرف روانہ ہوئی اور طویل سفر طے کرتی ہوئی پاکستان میں وارد ہوئی......''

گرافٹن ایلیٹ سمتھ اس سلسلہ میں لکھتے ہیں کہ:

> ''قدیم زمانے میں پاکستان آنے والی نسلیں مشرقی افریقہ سے تعلق رکھتی تھیں۔ دراوڑوں کو مغرب اور قدیم پاکستان کے باشندوں کی ایک مخلوط نسل قرار دیا جاتا ہے اور کہا جاتا ہے کہ یہ اختلاطِ ثقافت StoneAge کے زمانے سے صدیوں

قبل کا ہے۔'' (ص:50)

دراوڑوں اوران کی زبان دروازی کواردولسانیات میں اس بنا پر اہمیت حاصل ہے کہ بعض محققین نے اردوزبان کا آغاز دراوڑی زبان سے کیا ہے۔ اس ضمن میں عین الحق فریدکوٹی کی کتاب ''اردو زبان کی قدیم تاریخ'' (لاہور:1979ء) کا نام لیا جا سکتا ہے۔ خاطر غزنوی نے بھی ''اردو زبان کا ماخذ ہندو'' (اسلام آباد:2003ء) میں دراوڑی کے ضمن میں خاصی معلومات جمع کرتے ہوئے اردو ہندکواور دراوڑی کے مشترک الفاظ کی فہرست درج کی ہے۔

دوبیتی:

محققین کے بموجب ایران میں رباعی کا قدیم نام دوبیتی تھا لیکن اس کے برعکس آراء بھی ملتی ہیں۔ بقول ڈاکٹر اسلم حنیف'' دوبیتی ایران کی قدیم ترین صنف معلوم ہوتی ہے اور اغلب ہے کہ بحر ہزج میں ہوا کرتی تھی۔'' مولانا محمد حسین آزاد نے ''سخندانِ فارس'' میں قدیم شاعری پر بحث کرتے ہوئے لکھا ہے:

> '' یہ بھی تذکرہ میں لکھا ہے کہ ابتدائی شاعر مدت تک دوبیتی کہا کرتے تھے۔ خوشی کے متواے انہیں گاتے تھے اور دل بہلاتے تھے۔ حقیقت میں یہ گیت ہوتے تھے لیکن ہر شخص جانتا ہے کہ یہ نظم شاعری میں کوئی رتبہ نہیں پا سکی۔ رفتہ رفتہ 300ھ کے اندر رودکی پیدا ہوا۔ اس نے دوبیتی کو قطعہ اور قطعہ کو بڑھاتے بڑھاتے زیادہ اشعار کر دیے۔'' (ص:263-264)

ڈاکٹر اسلم حنیف نے اپنے مقالہ بعنوان ''اردو شاعری کی نئی صنف.....دوبیتی کے حوالے سے'' (سالنامہ ''صریر'' کراچی۔ جون، جولائی۔2004ء) میں دوبیتی کو اپنی ایجاد کردہ شعری صنف قرار دیتے ہوئے اس کی توضیح میں یہ تحریر کیا:

> '' دوبیتی جیسا کہ نام سے بھی ظاہر ہے چہار مصرعی صنفِ سخن ہے مگر قصعہ اور رباعی کی ہیئت سے ان کا موازنہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ قطعے کی کوئی مخصوص بحر نہیں ہے اور اسی طرح '' دوبیتی'' کی بھی مگر قطعہ میں مطلع نہیں ہونا چاہیے اور دوبیتی میں مطلع ہوسکتا ہے۔ سی طرح یہ رباعی کی بحر میں کہی جا سکتی ہے مگر رباعی سے الگ شناخت کے لیے اس میں مطلع نہ کہا جائے اور نہ ہی چاروں کو مقفیٰ کرنا چاہیے۔''

ڈاکٹر اسلم حنیف کی دوبیتی بطور مثال پیش ہے:

تلاشِ آب میں نکلا تھا لے کے مشکیزہ
سراب بن گئی ہر ایک موج دریا کی
قدم قدم پہ ہوا چور دل کا آئینہ
کہ یوں بھی تشنہ لبی کی سزا بڑھا دی گئی

دوبیتی کے لیے کوئی بحر مخصوص نہیں۔

دوبیتی کو فارسی میں ترانہ اور چہار مصرعی، چہار بیتی بھی کہا گیا۔

مزید دیکھیے:

ظہیر غازی پوری ''رباعی دوبیتی... ایک تنقیدی جائزہ'' (مطبوعہ ماہنامہ ''صریر'' کراچی۔ جنوری۔ 2003ء)

دولخت (فارسی)

غزل میں شعر کے دو مصرعے مل کر مفہوم کی تکمیل کرتے ہیں جو کہ اختصار میں جامعیت کی مثال ہے۔ بعض اوقات یوں ہوتا ہے کہ دونوں مصرعوں میں مضمون مکمل طور پر ادا نہیں ہو پاتا جس کے نتیجہ میں پہلے مصرعے کا دوسرے مصرعے سے معنوی ربط منقطع ہو جاتا ہے اسے شعر کا دولخت ہونا کہا جاتا ہے۔ ''تفہیم الفصاحت والعروض'' (از ذوقی مظفر نگری) سے یہ مثال پیش ہے:

ہے شکست انجام غنچے کا سبو گلزار میں
سبزہ و گل بھی ہیں مجبورِ نمو گلزار میں
(ص:108)

دونوں مصرعوں سے مضمون مکمل نہیں ہوتا بلکہ معنوی تضاد بھی ہے۔

دوہا/دوہرا (ہندی، اسم مذکر)

''اردو لغت'' کے بموجب ''دوہا'' دوہہ (مصرعوں) اور چار حصوں پر مبنی 48 ماترا کا بیت ہے۔ یہ صنف سخن ہندی سے اردو میں آئی۔ دوہے کی مخصوص بحر کا نام ''دوہا چھند'' ہے جس کے ارکان یہ ہیں:

فعلن فعلن فعلن فعلن فاع (24 ماترائیں)

تمام دوہا نگاروں نے اس بحر کی پابندی نہیں کی۔ چنانچہ ''سرسی چھند'' (27 ماترائیں) ''سار

دوہک'' یا ''ہرگیتکا چھند'' (28 ماترائیں) اور ''دیپ تھک چھند'' (26 ماترائیں) میں بھی دوہے کہے جاتے رہے ہیں۔

جابر علی سید کے بموجب ''دوہے کے کل ممکن اوزان 364 ہیں۔ پنگل کی رو سے ہر مصرع میں چوبیس ماترے آتے ہیں۔ 11 ماترے کے بعد بسرام یا محض وقفہ لانا لازمی ہے۔ بسرام کے بعد 14 ماترے آتے ہیں اور ہر مصرعے تک یا پنکتی کے آخر میں دو ساکن حروف لائے جاتے ہیں۔'' (''تنقید و تحقیق'' ص:69)

ڈاکٹر سمیع اللہ اشرفی کے بموجب 23 ماترائیں ہوں تو دوہا کے بجائے دوہرا کہنا چاہیے۔ اس ضمن میں ڈاکٹر فرمان فتح پوری نے اس خیال کا اظہار کیا ہے:

> ''میرا شروع سے یہ خیال رہا ہے کہ بوعلی قلندر شاہ اور حضرت امیر خسرو کے جو دوہے ملتے ہیں، ان کا تعلق پنگل سے نہیں۔ عربی و فارسی کی لائی ہوئی خاص عروضی شکلوں یعنی بحرِ متدارک و بحرِ متقارب سے ہے۔ بحر متقارب کا وزن فعولن فعولن فعولن فعولن ہے اور اس کے مزاحف میں فعل، فعلن، فع، فاع، فعَل بھی شامل ہیں اور فعولن کے ساتھ ان میں سے ہر ایک کی شمولیت مثمن و مسدس دونوں وزنوں میں جائز ہے۔ یہی صورت بحرِ متدارک کی ہے۔ اس کا عام وزن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن ہے اور اس کے مزاحف میں بھی فعلن فعلن اور فعل آتے ہیں اور ان سب کا یکجا کرنا جائز ہے۔''

بوعلی قلندر شاہ کا دوہا:

> سجن سکارے جائیں گے نین مریں گے روئے
> بدھنا ایسی کیجو بھور کبھو نہ ہوئے

(''اردو دوہا از رشید قیصرانی'' مطبوعہ ''سیپ'' نمبر 59، کراچی)

دوہے کے ماہرین نے بحر کے ارکان میں کمی بیشی سے دوہے کی 23 اقسام قرار دی ہیں۔

ڈاکٹر فراز حامدی کے بموجب ''دوہا مختلف ادوار میں مختلف ناموں سے پکارا جاتا رہا ہے۔ اسے ''دوہک'' ''دوہ'' ''دُہا'' ''دوہپ تھک'' ''دوہرا'' ''دوہڑا'' بھی کہا گیا ہے تو تھوڑی سی ہیئتی تبدیلی کے ساتھ اور عروضی ڈھانچے میں معمولی تصرف کے بعد یہ ''سورٹھا'' ''رولا'' ''سویا'' اور ''چنڈالنی'' دوہا بھی بن جاتا ہے۔'' (بحوالہ: ''اردو دوہا'' جے پور: 2006ء ص:75)

جہاں تک دوہا کے آغاز کا تعلق ہے تو گیت کی مانند آغاز میں یہ بھی لوک ادب کا حصہ ہوگا اور عوامی

زبان میں عوامی جذبات کے اظہار کے لیے مخصوص ومقبول رہا ہوگا۔ تاہم محققین نے پراچین بھارت میں وسطی ہند کی اپ بھرنش سے اس کا آغاز کرتے ہوئے اس کے خدوخال نکھارنے والوں میں امیر خسرو، بھگت کبیر، تلسی داس، سورداس، گورونانک، ملک محمد جائسی، بہاری لال، نعیم/رحیمن (عبدالرحیم خانخاناں) ملا داؤد بوعلی شاہ قلندر، سید ابراہیم سکھان کے اسماء گنوائے ہیں۔ دوہا کے آغاز کے سلسلہ میں پہلے ہندی شاعر چند بردائی کا نام بھی لیا گیا ہے جو لاہور میں پیدا ہوا اور اجمیر کے راجہ پرتھوی راج چوہان کا درباری شاعر تھا۔ میرابائی نے بھی دوہے کہے۔

دوہا کی قدامت کے سلسلہ میں جن شعراء کے نام لیے جاتے ہیں ان میں امیر خسرو (1253ء۔1325ء) خصوصی شہرت کے حامل ہیں۔ ان سے منسوب دو، دوہے وہ ہیں جو انہوں نے اپنے مرشد حضرت نظام الدین اولیاء کے انتقال پر کہے تھے:

گوری سوئے سیج پر اور مکھ پہ ڈارے کیس
چل خسرو گھر آپنے سانج بھئی چوں دیس
خسرو رین سہاگ کی جاگی پی کے سنگ
تن میرا من پیو کو دونوں بھئے اک رنگ

دوہا کے تنقیدی مطالعہ کے ضمن میں یہ اساسی امر ملحوظ رہے کہ متغیر لسانی، سماجی اور سیاسی حالات کے باوجود بھی دوہا نے اپنا ہندی پن برقرار رکھا۔ حالانکہ مسلمانوں کی آمد کے بعد فارسی کے زیر اثر متعدد اصنافِ سخن مُروّج اور مقبول ہوئیں مگر دوہا ان سب اثرات سے محفوظ رہا۔ صدیوں پہلے اس کا جو تخلیقی مزاج متعین ہوا، وہ ہنوز بھی برقرار ہے۔

غزل کے مطلع کی مانند دوہا بھی صرف دو مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے اور شاعر کو ان ہی دو مصرعوں میں مفہوم ادا کرنا ہوتا ہے۔ اس لیے دوہا اپنے وجود میں مکمل اور بلحاظ معنی خود مختار ہوتا ہے۔

دوہا سادہ اسلوب کا حامل ہوتا ہے۔ اس میں استعارہ عنقا، ورتشبیہ خال خال ملتی ہے، تراکیب بھی نہیں ہوتیں، بس سیدھے سبھاؤ میں سچی اور کھری باتیں کی جاتی ہیں۔ دوہا زرعی کلچر کی پیداوار تھا۔ زرعی معاشرہ جس میں فرد، فصرت، ڈھور ڈنگر اور پنچھی پکھیرو مل کر زیست کرتے ہیں اور اسی زرعی معاشرہ اور ماحول کا ترجمان دوہا ہوتا ہے۔ ہندی شاعری کی روایت کے بموجب دوہے بھی نسوانی جذبات کے اظہار کے لیے مخصوص رہا ہے۔ اگرچہ اب دوہا میں مردانہ احساسات بھی ملتے ہیں لیکن مزا نسوانی سوچ کی کوملتا کے بیان ہی میں ہے۔ تاہم دوہا محض ہندی الفاظ کے استعمال ہی کا نام نہیں بلکہ یہ اس طرزِ احساس کا ترجمان ہے جو زرعی معاشرے اور دھرتی سے مخصوص ہے اس لیے دوہا میں اظہار و اسلوب کے سلسلہ میں وہ Sophistication نہیں ملتی جو مثلاً غزل میں مل سکتی ہے۔ اگر یہ فرض کریں کہ ماضی کے بڑے غزل کو

اگر دوہا بھی لکھتے تو وہ کس حد تک کامیاب رہتے تو میرا خیال ہے غالب ناکام دوہا نگار رہوتا، میرؔ کے دوہے یقیناً پُراثر ہوتے جبکہ نظیر اکبرآبادی کسی دقت کے بغیر بڑی سہولت سے دوہا کہہ لیتا۔ اس لیے کہ وہ صحیح معنوں میں عوامی شاعر تھا۔

پاکستان میں خواجہ دل محمد کی ''پیت کی ریت'' سے دوہا نگاری کا آغاز کریں تو دوہا نگار ڈاکٹر طاہر سعید ہارون کی ''من مانی'' (2005ء) تک نصف صدی میں اگرچہ ہائیکو جتنے دوہے بھی نہ لکھے گئے لیکن اتنا ہے کہ یہاں لکھے گئے دوہے اپنی دھرتی کی مہک کے حامل ہیں۔ پاکستانی دوہا نگاروں کی اکثریت نے اپنے دوہوں میں عورت کے بجائے مرد کے جذبات واحساسات کی ترجمانی کی چنانچہ ڈاکٹر سعید ہارون نے ''من مانی'' کا انتساب ہی یہ کیا:

میرے دیس کی سوندھی مائی دوہے تیرے نام!

پاکستان میں دوہے کی مقبولیت میں جمیل الدین عاؔلی کی خدمت کا اعتراف بھی لازم ہے۔ ان کے ساتھ ہی الیاس عشقی، پرتو روہیلہ، عادل فقیر (عرش صدیقی) جمال پانی پتی، طاہر سعید ہارون، تاج سعید، جلال مرزاخانی، رحمان خاور، رشید قیصرانی، ڈاکٹر وحید قریشی نے بھی دوہے کے فروغ میں فعال کردار ادا کیا جبکہ بھارت میں تو لاتعداد شعراء دوہے کہہ رہے ہیں اور خوب کہہ رہے ہیں۔

اگرچہ دوہا زرعی کلچر کی پیداوار تھا مگر ماضی کے برعکس آج کا دوہا نگار صرف دھرتی کی بوباس اور رنگ آہنگ تک خود کو محدود رکھنے کے برعکس آسمان تلے ہرنوع کے موضوعات پر دوہے لکھ رہا ہے حتیٰ کہ جمال پانی پتی نے تو ''ساختیاتی دوہے'' بھی لکھ ڈالے۔ (''مکالمہ'' کراچی شمارہ۔ 120۔ 2004ء) ان دوہوں میں جدیدیت اور مابعد جدیدیت سے وابستہ دانشوروں کے اقوال منظوم کیے گئے ہیں۔ رولاں بارت نے کہا تھا کہ ادیب نہیں بلکہ تحریر بھی خود کو قلم بند کرتی ہے۔ اس قول پر جمال پانی پتی نے یہ دوہا کہا:

من لیکھک ہی لکھت، جب اپنے آپ کو لکھتی جائے
قاری کی پھر کیا ہے ضرورت، قرأت بھی خود فرمائے

جبکہ ڈاکٹر وحید قریشی نے دوہوں کے اسلوب میں احباب نوازی کی۔ اشفاق احمد خاں پر دوہا پیش ہے:

پہلے میرا یار تھا، اب ہے سب کا یار
سارے جگ سے دوستی، سارے جگ سے پیار

(ماہنامہ ''تخلیق'' لاہور۔ اپریل۔ 2004ء)

بطور مثال چند دوہے پیش ہیں:

عالی اب کے کٹھن پڑا دیوالی کا تہوار

ہم تو گئے تھے چھیلہ بن کر بھیا کہہ گئی نار

جمیل الدین عالی

موٹی اس کی کلائیاں موٹے گال اور رات
موٹے کولہوں کی چھب جو شوبھا کا مان

الیاس عشقی

گوری تیرا مکھڑا درپن شیشے جیسے گال
نیل گگن کا پرتو دیکھوں نیلے نیناں تال

طاہر سعید ہارون

بوٹا پھوٹے مٹی سے اور اوپر اٹھتا جائے
دھرتی والوں کو میں سوچوں نیل گگن کیوں بھائے

پرتو روہیلہ

اپنی باری تیر چکے ہیں سب تیراک سرابوں میں
سوکھے پتے گائیں گے اب ساون گیت گلابوں میں

رشید قیصرانی

ندیا کنارے چھوٹی سی بگیا بگیا میں انگور
میں بگیا کے پاس کھڑا ہوں بگیا مجھ سے دور

عادل فقیر (عرش صدیقی)

گجری سے سب دودھ لیا اور دیس کیا خیرات
سمجھ سکی نہ پھر بھی میرے من کی بات

تاج سعید

من کا دھن انمول سہی پر کچھ بھی کام نہ آئے
نو من تیل جو گھر میں ہو تو رادھا ناچ دکھائے

جمال پانی پتی

آپ لکھوں میں آپ پڑھوں میں یہ پاگل پن ہائے
لکھت میری کوئی کویتا تجھ تک پہنچ نہ پائے

(رحمان خاور)

مزید تفصیلات کے لیے ملاحظہ کیجیے:
کنول ظہیر ''پاکستان میں اردو دوہے کی روایت'' (کراچی:2005ء)
عرش صدیقی ''کملی میں بارات...... دوہے عادل فقیر'' (لاہور:1992ء)

دیباچہ (فارسی، اسمِ مذکر)

محمد غیاث الدین مؤلف ''غیاث اللغات'' کے بموجب:
''دیبا کی تصغیر، ریشمی قسم کا ایک کپڑا جس سے سلاطین کی چھوٹی قبا تیار کی جاتی تھی اور اس پر موتی ٹکے ہوتے ہیں... بعض محققین نے لکھا ہے کہ یہ دیباج سے ماخوذ ہے جو دیبا کا مُعرب ہے۔'' (بحوالہ: ارم سلیم ''اردو میں مقدمہ نگاری کی روایت'' ص:103)

دیباچہ، پیش لفظ، مقدمہ کا تنقیدی مفہوم متعین نہیں۔ اسی لیے بالعموم انہیں مترادف سمجھ لیا جاتا ہے لیکن بلحاظ استعمال ان میں فرق ہے۔ انگریزی میں Foreword اور Preface ملتے ہیں۔

''ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز'' میں Preface کو ''ادب پارہ کا تعارف'' قرار دیا گیا ہے جبکہ Foreword کے بارے میں یہ لکھا ہے:
''کسی کتاب کا مختصر تعارف، یہ Preface سے مشابہ ہے یعنی یہ بھی تعارف نامہ ہے لیکن بالعموم مصنف کے بجائے اسے اور کسی نے تحریر کیا ہوتا ہے۔'' گویا کسی کے قلم سے تحریر کردہ تعارف کو دیباچہ اور خود تحریر کردہ کو پیش لفظ قرار دیا جا سکتا ہے۔ مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے:
ارم سلیم ''اردو میں مقدمہ نگاری کی روایت'' (لاہور:1988ء)

ooOoo

ڈ

ڈاڈاازم(Dadaism)

جنگ عظیم اول (1914ء۔19ء) کے یورپ پر بہت برے اثرات پڑے تھے۔ جانی اور مالی نقصان کے احساس کے ساتھ دانشوروں اور تخلیق کاروں میں ایک خاص نوع کا احساسِ زیاں بھی تھا جس نے زندگی کی بے معنویت کے احساس کو مزید تقویت دے کر اُس باغیانہ تصورِ فن کو جنم دیا جو ڈاڈاازم کے نام سے معروف ہوا۔ اگرچہ جرمنی کے شہر زیورخ میں اس کی اساس استوار ہوئی مگر اُسے شہرت 1916ء میں ملی جب فرانسیسی شاعری میں اس کا آغاز ہوا۔ فرانسیسی شاعر Trustan Tzara نے 1918ء میں ڈاڈاازم کا باضابطہ منشور پیش کیا جس نے ماضی کی ادبی مُسلّمہ اقدار کو مسترد کر کے، معاصر جمالیات سے اظہار بے زاری کرتے ہوئے ڈاڈاازم کی اساس ہر ادبی نظریہ، جمالیاتی تصور اور مُسلّمہ اقدار کی تنسیخ پر استوار کرنے کا اعلان کیا۔ ڈاڈاازم نے اثبات سے انحراف کرتے ہوئے منفی کا کلٹ بنادیا۔ یوں سائنس، فلسفہ، جمالیات، منطق، سب کی نفی کر دی۔

بنیادی طور پر ڈاڈاازم باغیانہ تصور تھا۔ اس لیے سب کو مسترد کر دینے کا نعرہ لگالیا لیکن باغی نفی سے اثبات نہ پیدا کر سکے اس لیے معاصرانہ تخلیقی رویوں اور عالمی ادبیات پر ان کے اثرات برائے نام ہی رہے اور یوں ان کی بغاوت محض چائے کے کپ کا طوفان ثابت ہوئی۔

ڈاڈاازم کی اصطلاح کے بارے میں یہ دلچسپ بات مشہور ہے کہ Trustan Tzara نے ڈکشنری کا صفحہ کھولا تو نگاہ لفظ "DADA" پر پڑی اور یہی تحریک کا نام قرار پایا۔ اگرچہ ڈاڈاازم کا فرانس، برطانیہ، اٹلی، جرمنی اور سپین میں چرچا رہا لیکن بے معنویت، منفی اور مسترد کر دینے کا رجحان بالآخر کاٹھ کی ہنڈیا ثابت ہوا۔

ڈراما:

جرمن لفظ ڈراما کا لغوی مطلب Action (کردار نگاری، اداکاری) ہے اور اسی سے ڈراما کا مقصد اور اس کی ہیئت واضح ہو جاتی ہے۔ ڈراما واحد ایسی صنف ہے جو سٹیج پر سامعین کے سامنے ''کھیلا'' جاتا

ہے۔اس لیے ڈراما نگار قارئین سے نہیں بلکہ سامعین سے مخاطب ہوتا ہے بذریعہ مکالمات!

دنیا کی تقریباً تمام بڑی تہذیبوں میں قدیم دور میں کسی نہ کسی صورت میں ڈراما پایا جاتا ہے۔قدیم ڈراما بالعموم مذہبی شخصیات پر ہوتا تھا بعد میں ڈرامے میں غیر مذہبی شخصیات جیسے بادشاہوں اور سورماؤں کو بھی موضوع بناتے ہوئے Legends پر بھی ڈرامے لکھے گئے۔

قدیم ہندوستان میں سنسکرت اور یونانی ڈراما ہنوز بھی قابلِ مطالعہ اور قابلِ توجہ ہے۔ چنانچہ کالی داس کا ڈراما ''ابھگیان شاکنتلم'' (شکنتلا) جبکہ یونان میں سوفوکلیز کا ''ایڈی پس ریکس'' عالمی کلاسیک میں شمار ہوتے ہیں۔سوفوکلیز کے ساتھ یورپڈیز،ایچی لیس اور ارسٹوفینس بھی معروف ہیں۔

جہاں تک اردو ڈراما کا تعلق ہے تو اولین ڈراما نگار کی بحث خاصی طویل ہے۔تاہم اب بالعموم واجد علی شاہ کو اولیں ڈراما نگار مانا جاتا ہے جس نے اپنی تین مثنویوں ''دریائے تعشق'' ''افسانۂ عشق'' اور ''بحرِ الفت'' کو ڈرامائی روپ دیا جبکہ ڈاکٹر عبدالعلیم نامی (برصغیر کا ڈراما۔ص:133) کے بموجب تحریر کے لحاظ سے امانت کی ''اندر سبھا'' اور سٹیج پر پیش کرنے کے لحاظ سے مداری لعل کا ڈراما ''ماہِ منیر'' اول ہیں۔ ''اندر سبھا'' 14 جنوری1854ء میں کھیلا گیا جبکہ ''ماہ منیر'' جون1851ء میں سٹیج پر پیش کیا گیا۔

یہ امر قابل توجہ ہے کہ مسلمانوں نے ہندوؤں کی کلاسیکل موسیقی اور رقص میں جدتیں پیدا کیں لیکن ڈراما سے کسی طرح کے شغف کا اظہار نہ کیا۔اس لیے رقص، موسیقی اور شاعری کے مقابلہ میں ڈراما کا آغاز خاصی تاخیر سے ہوا۔یہ بمبئی کے پارسی تھے جنہوں نے ڈراما کے کمرشل پہلوؤں پر توجہ دی اور اس کے فروغ کا باعث بنے۔یوں بمبئی ڈراموں کا مرکز بن گیا۔جب سٹیج کمرشل ہوگیا تو پیشہ ور ڈراما نگاروں اور اداکاروں کی بھی کھیپ تیار ہوگئی۔اس ضمن میں ان ڈراما نگاروں نے شہرت حاصل کی۔نسروان جی مہروان جی آرام، طالب بنارسی، سید مہدی حسن احسن لکھنوی، پنڈت نرائن پرشاد بےتاب اور آغا حشر کاشمیری کے نام لیے جاسکتے ہیں۔ ان میں سے آغا حشر نے سب سے زیدہ مقبولیت حاصل کی۔ان کا پہلا ڈراما ''مُریدشک'' (1899ء) اور آخری ڈراما ''دل کی پیاس'' (1931ء) ہے۔انھوں نے کل 33 ڈرامے لکھے۔

ہمارے ہاں ڈراما نے کوئی خاص ترقی نہیں کی جبکہ مغرب میں ڈراما نے ارسطو کے اصولوں اور کلاسیکی روایات سے انحراف کرتے ہوئے جدید سے جدید تر نوعیت کے تجربات کیے حتیٰ کہ لایعنی ڈراما نے ڈراما کی بنت میں انقلاب پیدا کردیا۔

دیکھیے:رضی عابدی ''مغربی ڈرامہ اور جدید ادبی تحریکیں'' (لاہور:1987ء)

مزید ملاحظہ کیجیے:

ارسطو''بوطیقا'' (ترجمہ:عزیز احمد) کراچی:1950ء

عبد العلیم نامی، ڈاکٹر "اردو تھیٹر" (4 جلد کراچی: 1962ء۔1975ء)
احمد سہیل "جدید تھیٹر" (اسلام آباد: 1985ء)
رحمن مذنب "ڈراما اور تھیٹر" (لاہور: 2002ء)
اے۔بی۔اشرف، ڈاکٹر "آغا حشر اور ان کا فن" / "اردو سٹیج ڈراما" / "اردو ڈراما اور آغا حشر"
انجمن آرا انجم، ڈاکٹر "آغا حشر کاشمیری اور اردو ڈراما" (لاہور 2002ء)

ڈراما۔ ٹیلی ویژن:

بلحاظ تکنیک ٹیلی ویژن ڈراما فلم کی قبیلہ کی چیز ہے لیکن مزاجاً مختلف اور اسی لیے منفرد۔ ریڈیو کی مانند یہاں وقت کی قید نہیں۔ چنانچہ تیس منٹ، پچاس منٹ، دو گھنٹہ تک کا ڈراما دکھایا جا سکتا ہے اور اب تو ڈراما سالوں پر بھی محیط ہو سکتا ہے۔ ایسے ہی ٹیلی ویژن ڈراموں کے لیے "سوپ اوپیرا" (Soap Opera) کی اصطلاح استعمال ہوتی ہے۔ ہوا یہ کہ امریکہ میں ایک ٹی وی پروڈیوسر نے یہ سوچا کہ خاوند اور بچوں کو بھیج دینے کے بعد گھر کی عورتوں کے پاس کرنے کو کچھ نہیں ہوتا تو ایسی فارغ خواتین خانہ کی دلچسپی کے لیے جذباتی قسم کے ایسے ڈراموں کا آغاز ہوا جو برسوں تک ٹیلی کاسٹ ہوتے رہتے ہیں۔ ان ڈراموں کے اولین سپانسرز صابن بنانے والی کمپنیاں تھیں، اس لیے طنزاً انہیں "سوپ اوپیرا" کہا گیا۔

ان ڈراموں کی رومانی اور جذباتی فضا عورتوں کو خوش آتی ہے اور اسی لیے وہی ذوق وشوق سے دیکھتی ہیں۔ انڈین چینلز پر ان دنوں سوپ ہی کا راج ہے۔ ساس بہو کی آویزش، رشتہ داروں کی سازشیں، شادی سے وابستہ مسائل ان ڈراموں کی اساس مہیا کرتے ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ ان ڈراموں میں بالعموم عورتیں دغا باز، مکار، سازشی دکھائی جاتی ہیں۔

ڈراما......ریڈیو

دراصل ریڈیو ڈرامہ ادبی اصطلاح نہیں بلکہ صرف ان مختصر ڈراموں کے لیے عمومی لفظ ہے جو ریڈیو سے نشر کیے جاتے ہیں۔ سٹیج اور فلم کے برعکس ریڈیو ڈراما خاصا مختصر ہوتا ہے۔ اس مختصر ڈراما کو یک بابی ڈراما (One Act Play) کہتے ہیں جو زیادہ سے زیادہ ایک گھنٹہ تک کا ہو سکتا ہے۔ ڈراما بالعموم تین ایکٹ پر مشتمل ہوتا ہے جبکہ ریڈیو ڈراما صرف ایک ایکٹ پر۔

ریڈیو ڈراما ان معنوں میں ''فردوشِ گوش'' ہے کہ یہ صرف سنا جاتا ہے، اس میں کیونکہ داخلی اور خارجی مناظر نہیں دکھائے جاسکتے اس لیے صوتی اثرات کے ذریعہ سے ڈراما کی فضا پیدا کی جاتی ہے۔ اسے اس مثال سے سمجھیے۔ فلم میں بادل دکھایا جاسکتا ہے لیکن ریڈیو ڈراما میں صرف گرج سے بادل کا تاثر ابھارا جاتا ہے۔

ڈاکٹر رب نواز مونس کی فراہم کردہ معلومات کے مطابق ''قیام پاکستان سے لے کر 1997ء تک ریڈیو پاکستان کے مختلف اسٹیشنوں سے تین ہزار سے زیادہ ڈرامے نشر ہوئے ...... چار سو سے زائد'' اہل قلم نے ریڈیو کے لیے ڈرامے تحریر کیے۔ (مقالہ بعنوان ''اردو ڈرامے کی روایت میں ریڈیائی ڈرامے کا حصہ اور اثرات'' مطبوعہ ماہنامہ ''نگار پاکستان'' کراچی۔ اکتوبر 2009ء)

مزید مطالعہ کے لیے:

رشید احمد گوریجہ ''اردو میں یک بابی اور ریڈیو ڈراما'' (ملتان:)

ooOoo

ذ

ذم (عربی، اسم مونث)

بعض اوقات شعر میں لفظ کے درست استعمال کے باوجود ناپسندیدہ معنی برآمد ہوتے ہیں۔ اسے ذم کہتے ہیں جس سے مذموم بنا۔ لغت میں ذم کا ایک مطلب ہجو بھی ہے۔ میر انیس کے حوالے سے یہ واقعہ مشہور ہے۔ انیس نے مرثیہ سناتے ہوئے جب یہ مصرعہ پڑھا:

کانِ نبی کے گوہرِ یکتا حسین ہیں

تو ''کانے'' پر اعتراض ہوا۔ انیس نے فوراً مصرع تبدیل کر کے یوں پڑھا:

گنجِ نبی کے گوہرِ یکتا حسین ہیں

اس مرتبہ گنجے پر طنز کیا گیا۔ انیس نے یوں مصرع تبدیل کیا:

بحرِ نبی کے گوہرِ یکتا حسین ہیں

جب ''بحرے'' پر بھی اعتراض ہوا تو انیس نے مصرع میں یوں اصلاح کی:

کنزِ نبی کے گوہرِ یکتا حسین ہیں

ان تمام مثالوں میں لفظ صحیح تھے لیکن ان سے وابستہ تلازمے پسندیدہ نہ تھے۔

ذوالنوعین (عربی: اسمِ مذکر)

ایسا شعر جس میں بیک وقت دو صنعتیں استعمال کی گئی ہوں۔ اگر دو سے زیادہ صنعتیں ہوں تو اسے متنوع کہتے ہیں۔ مزید تفصیلات کے لیے ملاحظہ کیجیے:

نجم الغنی رام پوری، مولوی ''بحر الفصاحت'' (حصہ اول۔ لاہور: 1999ء)

ooOoo

ر

رُباعی (عربی، اسمِ مونث)

چومصرع، چوبولا، چوپائی، دو بیتی، ترانہ بھی اسی کے لیے استعمال ہوتے ہیں۔ رباعی کے لیے صرف ایک وزن مخصوص ہے: لاحول ولا قوۃ الّا باللّٰہ اس مخصوص وزن میں صرف چار مصرعوں میں (پہلا، دوسرا اور چوتھا مصرع ہم قافیہ، تیسرا غیر مقفیٰ) بڑے سے بڑا مضمون، پیچیدہ سے پیچیدہ خیال اور تخیل سے لے کر تصوف تک ہر نوع کی نکتہ آفرینی کی جاتی ہے اور وہ بھی گنتی کے چند الفاظ میں...... اسی لیے رباعی مشکل صنف تسلیم کی جاتی ہے کہ یہ قطرۂ شبنم میں دھنک کے ست رنگے آنچل کی تصویر کشی کے مترادف ہے۔

گرچہ بالعموم تیسرا مصرع غیر مقفیٰ ہوتا ہے (جسے ''خصّی'' کہتے ہیں) لیکن بعض اوقات تیسرا مصرع بھی ہم قافیہ ہوسکتا ہے۔ (یہ ''مُصرّع'' کہلاتا ہے)

مرزا اسد اللہ خاں غالبؔ کو بہادر شاہ ظفرؔ نے اپنی پسندیدہ مونگ کی دال بھیجی تو بطور شکریہ غالب نے جو رباعی لکھی اس میں چاروں مصرعے مقفیٰ ہیں:

ہیں شہ میں صفاتِ ذوالجلالی باہم
آثار جلالی و جمالی باہم
ہوں شاد نہ کیوں سافل و عالی باہم
ہے اب کے شبِ قدر و دوالی باہم

رباعی صرف بحرِ ہزج مُثمّن (لغوی معنی: خوش آہنگ) میں کہی جاسکتی ہے اور کسی بحر میں نہیں۔ خواجہ امام حسن قطان نے زحافات کے ذریعے سے بحر کے ارکان میں کمی بیشی کر کے بنیادی بحر کو تبدیل کیے بغیر چوبیس اوزان اختراع کیے جو ہنوز مُروّج ہیں۔

بعض اوقات رباعی کا اساسی وزن ملحوظ رکھتے ہوئے ہر مصرع کے بعد ایک رکن کا اضافہ کرلیا جاتا ہے۔ اس مستزاد رکن کی مناسبت سے ایسی رباعی ''رباعی مستزاد'' کہلاتی ہے۔ خواجہ میر دردؔ کی ایک رباعی بطور مثال پیش ہے:

اے دردِ شبِ قدر ہے ہر زلف سیاہ   گر دل سے ہے راہ
ہر خط میں لکھی ہوئی ہیں آیاتِ اللہ   کر تُک تو نگاہ
جوں آینہ حیراں ہوں میں سرتاپا   ہے عشق گواہ
آتا ہے نظر حسن میں جلوہ کیا کیا   اللہ اللہ

محققین نے فارسی شاعر رودکی کو رباعی کا موجد قرار دیا ہے۔ اس کے معرضِ وجود میں آنے کے بارے میں یہ دلچسپ واقعہ بیان کیا جاتا ہے کہ کھیل کے دوران سلطان یعقوب بن لیث صفاری کے منہ سے بے اختیار یہ نکلا:

''غلطاں غلطاں ہمی رود تالب گو''..... یہ بحر ہزج میں موزوں مصرع تھا۔ یوں رباعی معرض وجود میں آئی۔ اسی لیے رباعی صرف بحر ہزج ہی میں کہی جاتی ہے۔ (مفعول۔ مفاعیل۔ مفاعیل۔ فعل۔ مفعول۔ مفاعلن۔ مفاعیل۔ فعل)

فارسی کے ساتھ ساتھ اردو کے بھی بیشتر اہم شعراء نے رباعی میں طبع آزمائی کی۔ اردو میں رباعی کی عمر بھی اتنی ہی ہے جتنی دکھنی شاعری کی۔ اگرچہ رباعی کے لیے موضوعات کی تخصیص نہیں لیکن زیادہ تر شعراء نے اسے اخلاقی، فلسفیانہ، متصوفانہ اور عاشقانہ مضامین کے لیے استعمال کیا ہے۔

جوش ملیح آبادی نے ''قطرہ و قلزم'' میں رباعی کے فن کے بارے میں اس خیال کا اظہار کیا:

> ''قلیل الفاظ کی وساطت سے کثیر معانی کا احاطہ کر کے صرف چار مصرعوں میں ربع مسکوں کے تمام تجربات، مشاہدات، تاثرات، نظریات اور افکار کا سمیٹ لینا ایک ننھے سے قطرے میں قلزم کو مقید کر لینا ہر شاعر کے بس کا روگ نہیں۔ جب تک کسی شاعر کو بے پناہ مشاقی اور نہایت دیدہ وری کی بدولت دریا کو کوزے میں بھر لینے کا کام نہیں آتا اس وقت تک رباعی اس کے قابو میں نہیں آتی۔''

(بحوالہ: ''جوش شناسی'' شمارہ 3۔ ص: 86، کراچی)

اسی بات کو جوش نے ایک رباعی میں شاعرانہ پیکر میں ڈھالا:

اک برگ کو گلزار بنا لیتے ہیں
اک بول کو جھنکار بنا لیتے ہیں
مے جو اک بوند بھی تو اسے
اک قلزمِ ذخار بنا لیتے ہیں

حامد حسن قادری رُباعی کے بارے میں اس خیال کا اظہار کرتے ہیں:

''رُباعی اصنافِ شاعری میں بڑی عجیب، دلکش، انوکھی، نرالی صنف ہے جو فارسی اردو زبانوں کے ساتھ مخصوص ہے۔ اتنی چھوٹی، مستقل نظم کسی زبان کی شاعری میں نہیں پائی جاتی، باوجود مختصر ہونے کے اپنے اندر کچھ الگ ہی خوبی اور دلکشی رکھتی ہے، یوں سمجھیے کہ آرائشِ حسن میں ٹیکا اور جھومر بلاشبہ بڑی شان رکھتے ہیں لیکن ناک کی کیل اور ماتھے کی بندی کی اپنی الگ ہی بہار ہوتی ہے، اسی طرح شاعری میں غزل، قصیدہ، مثنوی کی عظمت اور اہمیت سے کون انکار کرسکتا ہے لیکن رُباعی کے چار مصرعوں میں جو محاسن جمع ہوتے ہیں اُن کا لطف اثر بھی انفرادی چیز ہے۔''

(بحوالہ: نگار پاکستان، کراچی، جون: 2010ء)

مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے:

فرمان فتح پوری، ڈاکٹر ''اردو رباعی فنی و تاریخی ارتقا'' (لاہور: 1982ء)

رپورتاژ:

انگریزی لفظ Report اور فرانسیسی لفظ Reportage کا اردو روپ۔ ڈاکٹر ظہور احمد اعوان نے اپنی ضخیم تالیف ''داستان تاریخ رپورتاژ نگاری'' میں متعدد انگریزی ڈکشنریوں سے جو معانی نقل کیے ہیں ان میں دو عنصر مشترک ہیں۔ (1) بیان واقعہ (2) گپ شپ (ص: 31-29)

ادبی اصطلاح کے طور پر رپورتاژ سے مراد ایسی تحریر ہے جس میں کسی واقعہ، حادثہ، سیمینار/ کانفرنس/ میٹنگ کا ادبی اسلوب میں احوال بیان کیا گیا ہو۔ دراصل ادبی اسلوب ہی سے رپورتاژ صحافی کی رپورٹنگ کی سطح سے بلند ہو کر تخلیقی ذائقہ کا حامل ثابت ہوتا ہے۔ رپورتاژ کے لیے خواہ کیسا ہی اسلوب کیوں نہ اپنایا جائے لیکن اس میں تخلیقی حسن اور ادبی چاشنی کا ہونا لازم ہے۔ رپورتاژ چشم دید ہوتا ہے۔ اس میں سنی سنائی، افواہ یا قیاس کو دخل نہیں۔ اگر لکھنے والا حادثہ، اجتماع میں شریک نہ تھا تو اسے رپورتاژ لکھنے کا حق نہیں۔ اسی لیے رپورتاژ میں حقیقتِ بیان اور واقعیت نگاری اساسی کردار ادا کرتی ہیں لیکن اس کے باوجود اس میں ناول جیسی تفصیلات اور مختصر افسانہ جیسی جزئیات نگاری سے بھی کام لیا جا سکتا ہے بلکہ دیکھا جائے تو ان ہی سے رپورتاژ کے تخلیقی مزاج کا تعین ہوتا ہے۔ دیگر تخلیقی اصناف کی مانند رپورتاژ میں ہر طرح کے اسوب سے کام لیا جا سکتا ہے۔ بس شرط یہ ہے کہ اسلوب تخلیقی ہو، صحافیانہ نہیں۔

رپورتاژ پر قلم اٹھانے والوں نے کرشن چندر کو اردو کا پہلا رپورتاژ لکھنے والا تسلیم کرتے ہوئے اس کے ''پودے'' کو اردو کا ایسا پہلا رپورتاژ قرار دیا ہے جو رپورتاژ کی تکنیک میں قلم بند کیا گیا۔ ''پودے'' انجمن ترقی پسند مصنفین کی اکتوبر 1945ء میں حیدرآباد (دکن) میں منعقدہ کانفرنس کے بارے میں ہے جو 1946ء میں ''نظام'' (بمبئی) میں بالاقساط شائع ہوا اور پھر کتابی روپ میں طبع ہوا۔

مزید تفصیلات کے لیے ملاحظہ کیجیے:

ڈاکٹر ظہور احمد اعوان کی ''داستان تاریخ رپورتاژ نگاری'' (پشاور:1999ء) اس کتاب میں رپورتاژ کی تعریف اور فن و اسلوب سے بحث کرنے کے ساتھ ساتھ اردو میں تحریر کردہ سبھی قابل ذکر رپورتاژ کا تذکرہ مل جاتا ہے۔

ردِ تشکیل:

ردِ تشکیل ژاک دریدا (15 جولائی 1930ء۔ 8 اکتوبر 2004ء) کی اصطلاح "Decostruction" کا ترجمہ ہے۔ دیویندر اسّر مقالہ بعنوان ''فرانسیسی فکر اور گمشدہ آوازیں'' (مطبوعہ ''اردو ادب'' دہلی، جنوری۔ مارچ 2005ء) میں لکھتے ہیں: ''دریدا نے کہا ہے کہ ڈی کنسٹرکشن کی اصطلاح کو میں نے کبھی پسند نہیں کیا لیکن اس ناپسندیدگی کے باوجود اس کی قبولیت نے خود مجھے حیران کر دیا۔''

1980ء میں جے ہِس ملر نے کہا ''امریکہ میں ڈی کنسٹرکشن دراصل امریکی تصور ہے۔ دریدا کی مقبولیت اور اس کا اثر فرانس سے زیادہ امریکہ میں ہے۔ خود دریدا نے تسلیم کیا کہ اگر میں ڈی کنسٹرکشن سے منسلک نہ ہوتا تو میں مسکراتے ہوئے اس مفروضے کا جوکھم اٹھاتا۔ امریکہ ڈی کنسٹرکشن (America is Deconstruction) ہے۔''

مزید تفصیلات کے لیے ''اردو ادب'' کے اسی شمارہ میں ملاحظہ کیجیے سکندر احمد کا مقالہ ''دریدا اور ڈی کنسٹرکشن۔'' اس مقالہ میں سکندر احمد نے لکھا کہ ردِ تشکیل غلط ترجمہ ہے۔ درست ترجمہ ''تخریبی تعمیر'' ہے۔ سکندر احمد کے بقول: ''Deconstruction میں Reconstruction بھی مضمر ہے تاہم اس کے تخریبی پہلو پر ہی زیادہ زور دیا گیا۔ Deconstruction نہ تو تجزیہ (Analysis) ہے نہ ہی فن نقد (Critique) ہے۔ یہ تجزیہ اس لیے نہیں کہ اس کے ذریعے کسی لفظ یا متن کے بنیادی عناصر تک نہیں پہنچا جا سکتا، یہ فن نقد اس لیے نہیں کہ یہ خود بخود ظہور پذیر ہوتا ہے، کیا نہیں جاتا۔ یہ کوئی طریقۂ کار (Methodology) بھی نہیں کیونکہ اس لفظ میں تکنیکی ضابطہ مضمر ہے۔ Deconstruction عشق کی صرح ہے۔ کیا نہیں جاتا، ہو جاتا

ہے۔ یہ کسی شعوری کاوش کا نتیجہ نہیں۔ بس ہو جاتا ہے۔''

رؤف نیازی ''مابعد جدیدیت'' میں دریدا کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ''دریدا مادہ اور خیال کی پرانی بحث میں مادّے کی اولیت کا قائل ہے۔ اس کی دانست میں خیال لفظ کا محتاج ہے لیکن لفظ کی معنویت کے تعین میں اس کا استدلال یہ ہے کہ لفظ کے معنی ہر قرات کے ساتھ بدل جاتے ہیں، کسی بھی متن کے کوئی متعین معنی نہیں ہوتے حتیٰ کہ کسی متن (Text) میں مصنف کا مفہوم بھی کوئی معنی نہیں رکھتا۔ متن کے الفاظ کی معنویت قاری یا ناقد کے ذوقِ تخلیقیت سے جڑی ہوئی ہے، اس کا نظریہ ردِ تشکیل ثنیت کی کثیر المعنویت پر زور دیتا ہے جہاں ہر معنی عارضی اور ایہامی حیثیت رکھتا ہے، کسی بھی توضیح، تشریح کو قطعی اور آخری نہیں قرار دیا جا سکتا، ہر تشریح کی ایک اور تشریح ممکن ہے، اس طرح معنی در معنی کا ایک نہ ختم ہونے والا سلسلہ چل نکلتا ہے۔'' (ص:45-46)

ردیف (عربی، اسمِ موئنث)

لغوی مطلب ردف (سرین، گھڑ سوار کے پیچھے بیٹھنے والے کے لیے بھی استعمال ہوتا ہے) اس مناسبت سے قافیہ کے بعد آنے والا لفظ/ الفاظ ردیف کہلائے۔ قافیہ تبدیل ہوتا رہتا ہے لیکن ردیف نہیں۔ ردیف بننے والا لفظ بالعموم مختصر ہوتا ہے، تاہم مہارتِ فن کے اظہار کے لیے اساتذہ نے طویل ردیفیں بھی استعمال کی ہیں۔ ردیف مختصر ہو یا طویل، بلحاظِ معنی قافیہ کے ساتھ اس کی ہم آہنگی لازم ہے کہ اسی سے قافیہ ردیف کا صوتی تاثر مربوط ہو کر شعر میں خوش آہنگی کا باعث بنتا ہے۔ ردیف کے بغیر بھی شعر کہا جا سکتا ہے۔

رَزمیہ (فارسی، تابعِ فعل)

رزمیہ انگریزی کے جس لفظ "Epic" کے لیے استعمال کیا جاتا ہے وہ یونانی "Epos" سے مشتق ہے جس کا لغوی مطلب ''لفظ'' ہے۔ "Epic" ایسی بیانیہ نظم کے لیے استعمال ہوتا ہے جس میں کسی سورما کے کارناموں کا بیان اور اہم اور تاریخ ساز جنگوں کا احوال پر شکوہ اسلوب میں بیان کیا گیا ہو۔

یونانی میں ہومر کی "Iliad" اور "Odyssey" ایپک کی قدیم ترین مثالیں سمجھی جاتی رہی ہیں لیکن اب سومیری دور کی تین ہزار برس قبل الواحِ گِل پر کندہ "The Epic of Gilgames" (اردو ترجمہ: ابن حنیف ''جلجامش کی داستان'') کو انتہائی قدیم ترین ایپک تسلیم کیا جاتا ہے جبکہ فارسی میں رزمیہ کی عظیم مثال

کے طور پر فردوسی کے ''شاہنامہ'' کا نام لیا جاسکتا ہے۔

بعض اردو ناقدین نے مرثیہ کو رزمیہ قرار دیا ہے جو اس لحاظ سے درست نہیں کہ مرثیہ کا مقصد حضرت امام حسین کی شہادت کا دلدوز اسلوب میں بیان اور مقصد اہلِ مجلس کو رلانا، اسی طرح بعض حضرات نے مثنوی کو بھی رزمیہ قرار دیا جو اس بنا پر غلط ہے کہ مافوق الفطرت واقعات اور جنوں، بھوتوں اور پریوں سے جنم لینے والی عشقیہ داستان کا مقصد محض تفریح تھا جو رزمیہ کے تخلیقی مقاصد سے خاصے دور ہیں۔

ایپک کو عربی میں حماسہ کہا جاتا ہے۔ دیکھیے ''حماسہ: منظوم تاریخ ہندوستان و پاکستان'' از نقشبند قمر نقوی بھوپالی (دہلی: 2009ء)

ملاحظہ کیجیے:

"The Epic of Gilgamesh" Ed. by. N.K Sandars, London, Penguin Books, 1964

رس:

رس کا نظریہ سنسکرت شعریات کے اساسی تصورات میں سے ہے، میراجی کے بقول:

''سنسکرت نقادوں کے مطابق رس وہ سرچشمہ کیف و سرور ہے جو ذوقِ سلیم رکھنے والے ذہنوں سے پھوٹتا ہے۔ اول تخلیق شعری کی صورت میں، دوم داد و تحسین کی صورت میں۔''

(''مشرق و مغرب کے نغمے'' ص: 409)

رس کی تعداد نو ہے۔

1- رتی (عشق و محبت)
2- ہاسہ (مزاح)
3- شوک (تاثر، رحم، غم وغیرہ)
4- کرودھ (غصہ، غیض و غضب)
5- اُستاہ (زور، قوت، طاقت)
6- بھئے (خوف)
7- جگپس (نفرت، کراہت، ناپسندیدگی)

-8 وسمائے (تحیّر)

-9 سمہ (شان،شکوہ،شوکت،وقار)

(ایضاً۔ص:410)

رس کی یہ نو اقسام بنیادی طور پر انسانی جذبات و احساسات کی ترجمان ہیں۔ گویا رس انسانی اعصاب پر شاعری کی اثر اندازی کی تفہیم وتشریح ہے۔

عنبر بہرائچی کی ''سنسکرت شعریات'' میں رس کے ضمن میں مزید وضاحت ملتی ہے۔ ''رس کا اولین استعمال ویدوں میں ملتا ہے۔ قدیم سنسکرت ادب میں رس کا استعمال چار معانی میں ہوا ہے۔ پہلا ذائقہ کے سلسلہ میں، دوسرا ادویات کے سلسلہ میں، تیسرا شاعری کے نو رسوں کے بیان میں اور چوتھا بھگتی رس یا عرفانِ حقیقت کے ضمن میں۔'' (ص:19)

''سنسکرت شعریات'' میں رسوں کے یہ نام درج ہیں:

''شرنگار'' (عشق/جنس) ''رودر'' (غضب) ''ویر'' (بہادری) ''وبھیس'' (کراہت) ''ہاسیہ'' (مزاح) ''کرن'' (رحم) ''ادبھت'' (حیرت) ''بھیانک'' (دہشت) ''شانت'' (سکون،اطمینان)

مزید تفصیلات کے لیے ملاحظہ کیجیے:

عنبر بہرائچی ''سنسکرت شعریات'' (لکھنؤ:1999ء)

رسم الخط:

اپنی اساس میں حرف انسانی حلق سے نکلی صوت ہے جو کسی قوم کی تہذیب اور کلچر کے باعث مخصوص صورت میں لکھا جاتا ہے۔ حروف مل کر الفاظ اور الفاظ مل کر فقرہ، جملہ کی تشکیل کرتے ہیں جو رسم الخط کی صورت میں محفوظ ہو جاتے ہیں۔ لفظ سے وابستہ اصوات کی درست ادائیگی کے لیے مخصوص علامات مستعمل ہیں۔ زبر، زیر، پیش، تشدید، جزم۔ ہمزہ البتہ متنازعہ ہے بعض اسے علامت جبکہ بعض حرف تسلیم کرتے ہیں۔

فراعنہ کے مصر میں حروف تصویروں کی صورت میں تھے۔ اسے ہیروغلافی (دیوتاؤں کی زبان) کہا جاتا تھا۔ ہیروغلافی کی رنگین تصویریں جمالیاتی دلکشی کی حامل ہیں۔ ہر لفظ جداگانہ تصویر ہوتا تھا۔ حروف ملا کر نئے الفاظ لکھے جاتے تھے۔ آج بھی جاپانی، چینی، کورین رسم الخط میں یہی طریقہ مروج ہے۔ اسے مصورانہ رسم الخط (Pictorial Writing) یا تصویری خط (Picto Graph) کہا جاتا ہے۔

تصویر کیسے حرف میں تبدیل ہوئی تو اسے اس مثال سے سمجھا جا سکتا ہے۔ بیل کا قدیم سامی نام

''الفا'' تھا۔ ہیروغلافی میں سینگوں سمیت بیل کی گردن بنائی جاتی تھی جو مختلف تہذیبوں اور زبانوں میں مختصر ہوتے ہوتے موجودہ یونانی ''الفا'' بن گئی جو عبرانی اور عربی میں بھی موجود ہے۔ اس لحاظ سے (ا) الف اور A ایک ہیں کہ دونوں کا رشتہ ہیروغلافی تک جاتا ہے۔ اسی طرح یونانی اور فونیقی میں بیٹ گھر کے لیے مستعمل تھا جسے ہیروغلافی میں گھر بنا کر ظاہر کیا جاتا تھا۔ یہ بھی مختصر ہوتے ہوتے B اور ب بن گیا۔ ان دونوں الفاظ کو ملا کر یونانی میں حرفِ تہجی کے لیے Alpha,Beta کی اصطلاح بنالی گئی۔ اسی انداز پر تمام حروف کا آغاز ہیروغلافی میں تلاش کیا جاسکتا ہے۔

تصویری خط لکھنے میں زیادہ وقت لیتا تھا اس لیے بتدریج تصویر کی جگہ علامتوں نے لے لی۔ یوں اختصار کی بنا پر رسم الخط زیادہ موثر ہوگیا۔ سید احتشام حسین مقالہ ''زبان اور رسم الخط'' میں لکھتے ہیں: ''قدیم ترین رسم خط کے نمونے (جو تصویری یا ہیروغلافی نہیں ہیں) سامی قوموں میں ملتے ہیں۔ انہیں کی مختلف شاخیں اور شکلیں کنعانی (یعنی ابتدائی عبرانی اور فنقی) ارامی، جنوبی سامی اور یونانی کے روپ میں بڑھیں اور پھیلیں۔ یہ ارامی رسم خط تھا جس سے کئی رسمِ خط نکلے یا کم سے کم اس سے خیال اور اثر لے کر دوسرے رسمِ خط بنائے گئے۔ چنانچہ قدیم پہلوی تو ارامی خط سے نکلا ہی ہے، براہمی رسم خط بھی اسی کا نتیجہ کہا جاسکتا ہے۔''

(بحوالہ ''اردو رسم الخط'' مرتبہ شیما مجید۔ ص:204)

مختلف زبانوں میں حروف کی مختلف تعداد اس امر کی مظہر ہے کہ اس مخصوص رسم الخط کی حامل نسل/ قوم/فرقہ کن کن اصوات کی درست ادائیگی پر قادر ہے۔ بقول ڈاکٹر فرمان فتح پوری (مقالہ بعنوان ''ناگری، رومن اور اردو رسم الخط کا قضیہ'') کے بموجب ''اردو رسم الخط میں حروفِ تہجی کی تعداد پچاس ہے۔ انگریزی میں یہ صرف چھبیس ہیں۔ ہندی یعنی ناگری رسم الخط میں ان کی تعداد بیالیس ہے۔ عربی میں انتیس اور فارسی میں تینتیس ہے۔'' (حوالہ سابق۔ ص: 231) یعنی اردو بولنے والے سب سے زیادہ اصوات کی درست ادائیگی پر قادر ہیں۔

جہاں تک عربی زبان کے رسم الخط کا تعلق ہے تو ڈاکٹر عمر حیات مقالہ ''نوشت و خواند میں قدیم عربوں کا حصہ'' میں مختلف حوالوں کی بنا پر لکھتے ہیں کہ: ''ابنِ خلکان کے مطابق عربی رسم خط میں سب سے پہلے حضرت اسماعیلؑ نے لکھا۔ دوسرے اہل علم کے نزدیک عربی رسم الخط مرامر بن مروہ نے ایجاد کیا جو اہل انبار میں سے تھا۔ اصمعی کے مطابق قریش سے پوچھا گیا کہ تم نے لکھنا کہاں سے سیکھا تو انہوں نے جواب دیا کہ حیرہ سے اور اہل حیرہ سے پوچھا کہ تم نے کہاں سے سیکھا تو انہوں نے جواب دیا، انبار سے۔ ابن الکلبی کی تحقیق کی رو سے پتہ چلتا ہے کہ حیرہ سے کتابت کا علم حجاز تک منتقل کرنے والا حرب بن امیہ بن عبدالشمس بن عبدالمناف

قریشی اموی تھا۔ ابن الندیم نے حضرت عبداللہ بن عباس کا ایک قول نقل کیا ہے کہ قبیلہ بنی طے کے تین اشخاص نے جو انبار میں سکونت پذیر تھے، عربی خط ایجاد کیا۔ مرامر بن مرہ نے حروف کی شکلیں ایجاد کیں۔ اسلم بن سدرہ نے حروف کے وصل و فصل کا طریقہ نکالا اور عامر بن جدرہ نے نقطے اور حرکات ایجاد کیے۔ انبار سے یہ خط حیرہ پہنچا جہاں سے قریش نے سیکھا۔"

"نبی آخر الزماں صلی اللہ علیہ وسلم کی بعثت کے وقت عرب میں خطِ کوفی رائج تھا جو خط حمیری کا دوسرا نام ہے۔" خط آرامی اور نبطی خط کے بعد ایجاد ہوا تھا۔ خط حمیری کی تاریخ بھی بہت قدیم ہے۔ امیر الہدیٰ نے اپنی تحقیق پیش کرتے ہوئے لکھا ہے: کوئی 2126 ق۔م ایک اور خط ایجاد ہوا جس کو خط حمیری کہتے ہیں۔ حمیری خط کا دوسرا نام خطِ مسند ہے۔ اس خط کے حروف جدا جدا ہوتے ہیں۔ ماہرین سن اور مورخین کے بیان سے ظاہر ہوتا ہے کہ ظہور اسلام کے وقت عرب میں خط حمیری یا خط انباری ہی رائج تھا جسے اہل مکہ نے اہل حیرہ سے سیکھا۔ غالباً بعد میں اسی کو خطِ کوفی کا نام دیا گیا۔"

(بحوالہ: "زبان و ادب" فیصل آباد، جولائی تا دسمبر 2009ء)

عربی رسم الخط کوفی تھا مگر ایران اور بعض دیگر اسلامی ممالک نے اس ضمن میں جدتوں کا ثبوت دیتے ہوئے خطاطی کے متنوع اسالیب ایجاد کیے۔ مسلمانوں کے لیے مصوری ممنوعہ تھی اس لیے انہوں نے جمالیاتی حس کی تسکین کے لیے خطاطی کو اپنایا۔

خطاطی کے چند معروف اسالیب کے نام یہ ہیں: تعلیق، نسخ (ان دونوں کے ملاپ سے نستعلیق نے جنم لیا، جو ہمارے ہاں مروج ہے۔) کوفی، ثلث، طغریٰ، توقیع، شکستہ، بہار، محقق، مقعلی، غبار، ماہی، گلزار، ریحان، رقاع اور مرصع۔

خطاطی میں ابنِ مقلہ جینئس کا درجہ رکھتا ہے۔ خطاطی کے ان اسالیب کی ایجاد اس سے منسوب ہے۔ توقیع، نسخ، تعلیق، رقاع، ثلث، محقق اور ریحان۔

مزید تفصیلات کے لیے دیکھیے۔

فرمان فتح پوری، ڈاکٹر "اردو املا اور رسم الخط" (کراچی: 1977ء)
اعجاز راہی "تاریخ خطاطی" (اسلام آباد: 1986ء)
محمد اسحاق صدیقی "فنِ تحریر کی تاریخ" (علی گڑھ: 1962ء)
طارق عزیز، ڈاکٹر "اردو رسم الخط اور ٹائپ" (اسلام آباد۔ 1987ء)
شیما مجید "اردو رسم الخط" (اسلام آباد: 1989ء)
سلیم اختر، ڈاکٹر "اردو زبان کیا ہے" (لاہور: 2003ء)

رکیک/رکاکت (عربی:صفت)

رکیک کا لغوی مطلب ''ست، ضعیف، کمزور، دبلا پتلا، باریک، حقیر، ذلیل، خفیف، ادنیٰ'' (فرہنگ آصفیہ) اصطلاحاً پست خیالی، یاوہ گوئی، بے ہودگی اور ابتذال کے لیے استعمال ہوتا ہے، لہٰذا شعر، نثر اور گفتگو رکیک ہوسکتی ہے۔

روانی:

بقول فیض احمد فیض (''میزان'' ص:50)

''روانی کے معنی یکساں حرکت کے ہیں۔ اب الفاظ تو حرکت کرتے نہیں، پڑھنے والے کا ذہن حرکت کرتا ہے اور اس حرکت کی یکسانی ان تصورات کے باہمی تعلق پر منحصر ہے جو الفاظ اس کے ذہن میں منضبط کرتے ہیں۔ اگر لفظ کا پیدا کردہ صوتی اور مصنوعی تصور ہر بعد کے لفظ کے تصور میں آسانی سے تحلیل ہوتا اور گھلتا ملتا چلا جائے تو پڑھنے والے کے ذہن میں ایک آسائش، ایک فرحت کا احساس ہوگا۔ اسی کو ہم روانی کہتے ہیں۔ سلاست کی طرح یہ بھی فارسی ہندی کا جھگڑا نہیں، معانی کی موزوں نشست کا مسئلہ ہے۔ الفاظ کے خارجی تسلسل کی پیدائش نہیں ان کی داخلی ہم آہنگی کا نتیجہ ہے۔''

روایت:

زندگی، ادب، فنونِ لطیفہ اور معاشرہ کی وہ اقدار و معیارات جن میں زمانی تسلسل پایا جاتا ہے، لہٰذا انہیں ہر عہد کے لیے مستند سمجھا جاتا ہے۔ اس رویہ کو ماضی پرستی سے مزید تقویت ملتی ہے۔ روایت میں اگر زمانہ کے تقاضوں کے مطابق ترمیم و تنسیخ ہوتی رہے تو یہ مثبت ثابت ہوسکتی ہے ورنہ بصورت دیگر روایت بے لچک Dogma اور Cult میں تبدیل ہوکر ایک نوع کی بت پرستی بن جاتی ہے۔

ترقی پسندوں نے ماضی سے دامن چھڑانے کے لیے جن امور کو بطور خاص ہدف بنایا ان میں

روایت بھی تھی۔ ترقی پسندوں نے اس لیے اسے مسترد کیا کہ یہ شاہی اور جاگیرداری کی یادگار ہے۔ ایسے میں روایت کے دفاع میں ٹی ایس ایلیٹ کے تصورِ روایت سے بطورِ خاص مدد حاصل کی گئی۔ روایت پر اپنے مشہور مقالہ "Tradition and the Individual Talent" میں وہ رقمطراز ہے:

> ''اگر روایت سے یہ مراد ہے کہ ہم سے پہلے جو نسل تھی، اس کے اطوار کی اندھی پیروی کی جائے تو پھر بلاشبہ روایت سے رشتہ منقطع کر لینا ہی بہتر ہے۔ ہم نے بہت سی اُتھلی ندیوں کو ریت میں آسودہ ہوتے دیکھا ہے۔ نیاپن تکرار سے بہرحال بہتر ہے۔ روایت نسبتاً زیادہ وسیع مفہوم اور اہمیت کی حامل ہے۔ یہ ورثہ میں نہیں ملتی، لہٰذا اس کے حصول کے لیے بہت زیادہ سعی کی ضرورت ہوتی ہے۔ سب سے پہلے تو یہ تاریخی شعور سے عبارت ہے۔ یہ تاریخی شعور ہر اس فرد کے لیے لازم ہے جو پچیس سال کی عمر کے بعد شاعر بننا چاہتا ہو۔ اس تاریخی شعور میں نہ صرف یہ کہ ماضی کی ماضیت کا ادراک ہی شامل نہیں ہوتا بلکہ حال میں اس کی موجودگی کا احساس بھی شامل ہوتا ہے۔''

ٹی ایس ایلیٹ نے روایت کا جو تصور پیش کیا، اس کے اردو ناقدین پر خاصے گہرے اثرات رہے۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی (''روایت اور بغاوت'') سے لے کر سیّد عابد علی عابد (''اصولِ انتقادِ ادبیات'') تک متعدد ناقدین نے ایلیٹ سے استفادہ کیا۔

دیکھیے ڈاکٹر صدیق جاوید کا مقالہ ''اردو تنقید پر ایلیٹ کے اثرات'' مشمولہ: ''مطالعے چند'' (لاہور: 2006ء)

مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے:

عبادت بریلوی، ڈاکٹر ''روایت کی اہمیت'' (کراچی: 1953ء)

Eliot,T.S."Selected Prose" London, Pengtin Books, 1963 p.22-23

روزمرہ (فارسی، صفت)

اہل زبان کی معمول کی گفتگو، دہلی اور لکھنؤ کے اہل علم، اہل زبان، اہل ادب کے بارے میں یہ باور کیا جاتا تھا کہ وہ غلط زبان نہ بولیں گے، لہٰذا ان کی عام گفتگو کی زبان بھی سند قرار پائی۔ چنانچہ ''مقدمہ شعر و

شاعری'' میں مولانا حالی روزمرہ کی اہمیت ان الفاظ میں بیان کرتے ہیں:

''روزمرہ کی پابندی جہاں تک ہو تقریر و تحریر اور نظم و نثر میں ضروری سمجھی گئی ہے۔ یہاں تک کہ کلام میں جس قدر روزمرہ کی پابندی کم ہوگی اسی قدر وہ فصاحت کے درجہ سے ساقط سمجھا جائے گا۔'' (ص:150)

اب نہ تو فصحا کی دہلی باقی رہی اور نہ ہی زبان کی نوک پلک سنوارنے والے اہلِ لکھنؤ۔ اب دہلی اور لکھنؤ میں وہ زبان بولی جارہی ہے جو انڈیا کی فلموں میں کردار بولتے ہیں، لہٰذا زبان کی سند کے طور پر روزمرہ کو متروک سمجھنا چاہیے۔

ہم کہتے ہیں.......... میں نے کھانا کھانا ہے۔

روزمرہ کے مطابق یہ غلط ہے۔ روزمرہ کے بموجب یوں کہنا درست ہوگا.......... مجھے کھانا کھانا ہے۔

پاکستان اور ہندوستان میں جو اردو بولی جارہی ہے اس پر علاقائی زبانوں کے اثرات کا مشاہدہ کیا جاسکتا ہے۔ کوئی شخص بھی اب دہلی/لکھنؤ کے اہل زبان کے روزمرہ کے مطابق گفتگو نہیں کرتا۔

شمس الرحمٰن فاروقی ''لغاتِ روزمرہ'' (نئی دہلی 2003ء)

رومانویت (Romanticism)

اردو زبان میں رومان، رومانس، رومانی، رومانیت اور رومانویت جیسی اصطلاحات کے نہ تو قطعی معنی طے ہیں اور نہ ہی ان سے وابستہ مفاہیم پر سب کا اتفاق ہے۔ اگر یہ کہا جائے کہ ان اصطلاحات کے استعمال میں غالباً سب سے زیادہ بے احتیاطی کا مظاہرہ ہوتا رہا ہے تو اسے مبالغہ نہ سمجھا جائے۔ عام بول چال میں رومان، رومانس اور رومانی، حسن پرستی اور عشق و عاشقی سے وابستہ کیفیات کے اظہار کے لیے استعمال ہوتے ہیں۔ اسی لیے اختر شیرانی شاعرِ رومان کہلایا لیکن انگریزی میں یہ اصطلاحات تاریخی اور تنقیدی تناظر کی حامل ہیں۔ اس امر کے باوجود کہ رومانس اور رومینٹک معاملاتِ قلب کے لیے بھی استعمال ہوتے ہیں جبکہ ان کے برعکس رومانویت/ رومانیت، شعر و نقد کی تحریک کے لیے مستعمل ہیں اور مخصوص طرزِ احساس کے لیے بروئے کار لائے جاتے ہیں۔

ویسے انگریزی میں بھی ان الفاظ کے نزاعی حیثیت برقرار ہے۔ یہی نہیں بلکہ علوم کے پھیلتے دائروں کی مناسبت سے ان سے وابستہ مفاہیم میں بھی وسعت اور پیچیدگی پیدا ہوتی جارہی ہے جس کا اندازہ ان اصطلاحات کے متنوع استعمالات سے لگایا جاسکتا ہے۔ چنانچہ اگر ایک طرف ایف ایل لوکس نے ہومر کو

پہلا رومانی مانا تو دوسری طرف سکاٹ جیمز نے لان جائی نس کو جبکہ ان دونوں میں صدیوں کا فاصلہ ہی نہیں بلکہ ایک شاعر تھا تو دوسرا ناقد۔

رومانیت اور اس سے متعلق مباحث میں لفظ رومان کلیدی حیثیت رکھتا ہے۔ اس لیے اس لفظ کی اشتقاقی تاریخ اور خواب جوانی کی مانند اس کی بدلتی تاریخ کے بارے میں بھی محققین نے دل کھول کر دادِ تحقیق دی ہے۔ چنانچہ لوکس نے اس ضمن میں بیش بہا معلومات جمع کی ہیں۔ سواس کے بقول:

> ''رومتہ الکبریٰ کے سقوط کے بعد جب دورِ انتشار کا آغاز ہوا تو سرکاری زبان لاطینی (Linguas Latina) کے ساتھ ساتھ ایک عوامی بولی بھی معرضِ وجود میں آ گئی جسے رومانی (Linguas Romanica) کہتے تھے۔ اسی سے Romanice اور Romance ایسے الفاظ نے جنم لیا۔ قدیم فرانسیسی زبان کا ابتدائی نام Romanz تھا۔ بعد ازاں صوبائی زبان Romance کہلائی۔ اسی طرح ایک زمانہ میں اسپینی کا نام بھی Romance ہی تھا۔ ان کے علاوہ لاطینی خاندان کی بعض اور بولیوں کے لیے یہ نام استعمال ہوتا رہا۔ فرانسیسی نام کی رعایت سے اس میں لکھے گئے ایک خاص نوع کے ادب کو بھی رومانس کہا جانے لگا۔ چنانچہ پہلے من گھڑت منظوم اور بعد ازاں نثری قصوں کے لیے بھی رومانس کا لفظ برتا جانے لگا۔ سترہویں صدی میں اس کے مفہوم میں مزید وسعت پیدا ہوئی یعنی Fable کی مانند اب رومانس ہر ماورائے عقل بیان اور فنتاسٹک تحریروں کے لیے استعمال ہونے لگا۔ چنانچہ اس دور کی رومانٹک تحریر بنیادی طور پر مافوق الفطرت عناصر پر مبنی ہوتی تھی۔''

اگر صرف لفظ رومانس کے ہر دم متغیر مفاہیم کا جائزہ مقصود ہو تو آکسفورڈ ڈکشنری ایک اور ہی کہانی بیان کرتی ہے۔ سترہویں صدی سے اس کی تاریخ کے نقوش واضح تر نظر آتے ہیں۔ چنانچہ 1638ء میں رومانس بطور جھوٹی کہانی کے ہے تو 1659ء میں رومانٹک بطور جعلی کے ہے جبکہ 1663ء میں رومانسر جھوٹے کے لیے آیا ہے۔ علاوہ ازیں 1653ء (Romancial) 1654ء (Romany) اور 1678ء (Romantical) جیسے الفاظ بھی ملتے ہیں۔

اٹھارہویں صدی میں رومانس سے وابستہ جھوٹ کے ساتھ ساتھ عجیب و غریب، پراسرار اور تحیّر خیز کا مفہوم بھی وابستہ ہو گیا حتیٰ کہ اس نے قطعی طور سے جھوٹ والے مفہوم کی جگہ لے لی اور اب Strange as Romance عام استعمال ہونے لگا۔

چنانچہ پراسراریت اور تحیّر خیزی کے اس نئے مفہوم نے جلد ہی گوتھک ویرانوں عجیب و غریب

مناظر اور دل میں دہشت پیدا کرنے والے پراسرار مگر دں خوش کن مناظر کو بھی اپنے دائرہ میں شامل کر لیا۔

لفظ رومان کی تاریخ اور اس کے بدلتے معانی کی طرف اشارہ اس امر کی وضاحت کے لیے ضروری تھا کہ یہ لفظ نہ صرف ایک طویل تاریخ کا حامل ہے بلکہ اس سے وابستہ مفاہیم کا سلسلہ بھی دراز ہے۔

رومانیت کی وضاحت کے لیے اس کا بالعموم کلاسکیت سے موازنہ کیا جاتا ہے لیکن اس ضمن میں یہ ملحوظ رہے کہ رومانیت کے برعکس کلاسیکیت کسی ادبی تحریک کا نام نہیں بلکہ یہ تو فنونِ لطیفہ اور ادبی تخلیقات کی پرکھ کے لیے ایک مخصوص اندازِ نظر کا نام ہے۔ سیدھے سادے الفاظ میں صرف یہی کہا جا سکتا ہے (ویسے اس پر بھی بہت کچھ لکھا جا چکا ہے اور خود اس لفظ کی اپنی ایک تاریخ ہے)

غالباً سب سے پہلے گوئٹے نے رومانیت اور کلاسیکیت قسم کی بحث کا آغاز کیا تھا۔ اس کے بقول:

''رومانیت مرض ہے جبکہ کلاسیکیت صحت۔''

تقابلی بحث کا یہ انداز بہت مقبول ہوا اور یوں آنے والے ناقدین بالعموم کلاسیکیت اور رومانیت کا موازنہ کرتے رہے تو صرف یہی سمجھانے کو کہ کلاسیکیت جو کچھ ہے وہ رومانیت نہیں بالفاظ دیگر کلاسیکیت کو مثبت قرار دے کر باندازِ نفی رومانیت کے خصائص اجاگر کیے جاتے رہے۔

گوئٹے نے ایک موقع پر کہا تھا:

''اصل مسئلہ تو ایک تخلیق کا ہر لحاظ سے بہترین ہونا ہے اور دراصل ایسا ہو جانا ہی کلاسیکیت ہے۔''

جبکہ کلاسیکیت کے برعکس ستاں دال نے رومانیت کو آوازِ عصر اور احساساتِ وقت سمجھتے ہوئے کلاسیکیت کو ''کل'' کی چیز قرار دیا۔ اس کے بموجب تمام اعلیٰ تخلیقات پہلے رومانی ہوتی ہیں اور بعد ازاں قبول عام کے بعد وہ کلاسیکی بن جاتی ہیں۔ وکٹر ہیوگو نے ''کرامول'' کے دیباچہ میں رومانیت کو ادب میں ''آزادی پسندی کے رجحانات کے مترادف'' گردانا۔ اروِنگ بیبٹ نے اس تمام بحث کو یوں سمیٹا ہے:

''عجیب و غریب، عام ڈگر سے ہٹی، شدید، اعلیٰ تر، انتہا پسندی اور انفرادیت جیسے خواص کی حامل تحریر رومانی ہے جبکہ اس کے برعکس ہر وہ تحریر کلاسیکی ہوگی جو منفرد نہ ہو بلکہ ایک عمومی گروہ کی نیابت کرتی ہو۔''

اس بحث کو "A History of English Literature" کے مولفین Louis Cazamian اور "Emile Legouis" نے بہت خوبصورتی سے سمیٹا ہے۔ ان کے بقول:

''کسی تاریخی دور کے لحاظ سے کلاسیکیت کے عہد کے اختتام کا مطلب خود کلاسیکیت کی موت نہیں کیونکہ یہ تو ادبیات کی حیات میں اساسی وصف کی حیثیت رکھتی

ہے اور اس کا فنکارانہ تخلیق کے لازمی پہلوؤں کے ساتھ گہرا رابطہ ہوتا ہے۔ اس کا غروب ہونا دوبارہ طلوع ہونے کے لیے ہوتا ہے۔" (ص:958)

اور اس سے وہ یہ نتیجہ نکالنے پر مجبور ہوئے:

"جس طرح یادداشت کی صورت میں یاد کیا گیا مواد ذہن میں خوابیدہ حالت میں موجود رہتا ہے، اسی طرح کلاسیکیت کی روح کے پس پردہ رومانیت ہمیشہ موجود رہتی ہے اور اس کا احیاء درحقیقت ایک طرح کی بیداری ہی ہوتا ہے۔" (ص:999)

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کس طرح کلاسیکیت کی روح کے پس پردہ رومانیت ہمیشہ موجود رہتی ہے تو اس کا جواب رومانیت کی اس تعریف سے مل جاتا ہے جو ہربرٹ ریڈ نے پیش کی ہے۔ اس کے خیال میں رومانیت کا اصول "اس تصور میں مضمر ہے کہ تخیل تشکیل پذیری کی قوت کا نام ہے۔ یہ وہ توانائی ہے جو دو عناصر کو گلا کر آمیخت کرتے ہوئے نت نئے روپ عطا کرتی ہے۔ متنوع عناصر سے جنم لینے والی یہ وحدت یا آمیزہ فن پارہ کہلاتا ہے۔" بالفاظ دیگر یہ تشکیل پذیری کی قوت ہے جو ہر عہد میں جاری وساری رہتے ہوئے رومانیت کی تشکیل کا سامان فراہم کرتی رہتی ہے۔

یہ ہیں وہ بنیادی مباحث جو رومانیت کی تحریک اور رومانی تنقید کی تفہیم کے لیے ایک تناظر کی حیثیت اختیار کر جاتے ہیں۔

رومانیت کی تحریک کے مطالعہ سے قبل یہ ذہن نشین رکھنا ضروری ہے کہ مدتوں تک انگریزی، فرانسیسی اور جرمن ادبیات، یونانی اور لاطینی تخلیقات اور اصولِ نقد کی روشنی میں قدم قدم چلتی رہیں جس کا نتیجہ انفرادی سوچ کی موت میں ظاہر ہوا۔

انگلستان میں ڈرائیڈن (Dryden) اور جرمنی میں ویکل مین (Wickle Man) نے سب سے پہلے یونانی اصول وضوابط کی زنجیریں توڑنے کی سعی کرتے ہوئے اپنے عصر کی آزاد ترجمانی پر زور دیا۔ انگلستان میں ورڈز ورتھ سے پہلے ولیم بلیک پہلا شاعر تھا جس نے انگریزی شاعری کو یونانی قواعد اور اندھی تقلید کے طلسم سے آزاد کراتے ہوئے اس پر زور دیا:

"ہمیں یونانی یا رومن مثالوں کی ضرورت نہیں۔ ہمیں تو محض اپنی قوتِ تخیل جو ہماری روحانی قوت سے وابستہ ہے، کا پیرو ہونے کی ضرورت ہے۔"

بلیک نے شاعری کو الہامی قرار دیا اور وہ اس حد تک آزادی پسند تھا کہ قدیم عروض سے بھی اظہار بےزاری کیا۔ تخیل کی قوت کا قائل ہونا، شاعری کو الہام قرار دینا اور اظہار کے لیے نئے سانچوں کی تلاش پر جس انداز سے بلیک نے زور دیا تھا اس کی بنا پر ناقدین رومانیت کے ابتدائی اثرات اس کی تحریروں سے شروع کرتے رہے۔

جرمنی میں لیسنگ (Lessing) بہت، ہم نقاد تھا۔ اس نے فنونِ لطیفہ اور ادبیات کے مطالعے سے فن پاروں میں حسنِ ادا اور تاثیر کی خصوصیات پر بہت زیادہ زور دیا۔ اس کے علاوہ بعض فلاسفروں نے بھی رومانیت کے پرچار میں اہم کردار ادا کیا۔ یہ بھی شاعری کو الہام اور شاعر کو پیغمبر قرار دیتے تھے۔

اسی دوران میں انگلستان میں ورڈز ورتھ اور کولرج نے شاعری اور تنقید کا آغاز کیا اور ان ہی کو رومانیت کی ادبی تحریک اور رومانی تنقید کا بانی سمجھا جاتا ہے۔ ان دونوں کے اشتراک سے 1801ء میں "Lyrical Ballads" طبع ہوئی۔ اس کے پیش لفظ میں ورڈز ورتھ نے جن خیالات کا اظہار کیا وہی اس تحریک کا منشور اور رومانی تنقید کی اساس قرار پائے۔ اس کا یہ قول تو عالمگیر شہرت کا حامل ہے۔

''شاعری توی جذبات کے بے ساختہ چھلک جانے کا نام ہے۔''

سیموئیل ٹیلر کولرج انگریزی تنقید کی ان چند بڑی شخصیات میں شمار کیے جانے کے لائق ہیں جن کے تصورات نے نہ صرف عمومی معیار نقد ہی کو متاثر کیا بلکہ آنے والے ادوار میں بدلتے ادبی نظریات کے باوجود بھی جن کی اہمیت برقرار رہی۔ کولرج نے (ورڈز ورتھ کے ساتھ مل کر) انگریزی شاعری اور تنقید کا منظر نامہ تبدیل کر دیا۔ اس نے ''لریکل بیلڈز'' کے دیباچہ میں جن خیالات کا اظہار کیا، وہ رومانی طرز احساس کی اساس قرار پائے۔ ذیل میں کولرج کا دیباچہ (ترجمہ: ڈاکٹر جمیل جالبی) پیش کیا جاتا ہے:

> ''اس زمانے میں جب میں اور ورڈز ورتھ پڑوس میں رہتے تھے، زیادہ تر ہماری گفتگو شاعری کے دو اہم پہلوؤں پر مرکوز رہتی تھی۔ نیچر کی سچائی سے پورے طور پر ہمکنار رہ کر قاری کی ہمدردی کو ابھارنے کی قوت اور دوسرے تخیل کے رنگوں کی ترمیم وتبدل سے نئے پن کی دلچسپی پیدا کرنے کی قوت۔ وہ ایک دم سے پیدا ہو جانے والا حسن..... جسے روشنی اور سائے کا اتفاقی امتزاج، چاندنی یا غروبِ آفتاب، ایک مانوس جانے بوجھے منظر پر پھیلا دیتا ہے..... ہمیں ان دونوں قوتوں کو ملانے کی عملی حالت کی نمائندگی کرتا ہوا دکھائی دیا۔ یہ نیچر کی شاعری ہے۔ اس خیال سے یہ بات سامنے آئی کہ ان دو قسموں کی بہت سی نظمیں لکھی جا سکتی ہیں۔ ایک قسم میں واقعات اور کردار، ایک حد تک، فوق الفطرت ہوں گے اور جو خوبی اور نزاکت پیدا کی جائے گی، وہ ایسے جذبات کی ڈرامائی صداقت سے دلوں کو موہ لے گی جو اس قسم کی صورتحال میں قدرتی طور پر موجود ہوتے ہیں اور وہ حقیقی سمجھے جائیں گے۔ ور وہ ہر انسان کے لے ان معنی میں حقیقی ہوں گے کہ ہر انسان نے کسی فریب یا توہم کے زیر اثر کسی نہ کسی وقت میں مافوق الفطرت چیزوں پر یقین ضرور کیا ہے۔ دوسرے قسم کے موضوع کے لیے عام

زندگی سے رجوع کر کے وہاں سے مواد حاصل کیا جائے گا۔ کردار اور واقعات ایسے ہوں گے جو ہر گاؤں اور اس کے قرب و جوار میں ملتے ہیں جہاں کوئی سوچنے اور احساس رکھنے والا دماغ انہیں تلاش کرتا ہے یا جب وہ خود اس کے سامنے آ جاتے ہیں تو ان پر غور کرتا ہے۔

اس خیال کے زیر اثر ''لیریکل بیلیڈز'' کا منصوبہ وجود میں آیا۔ اس منصوبے کے تحت یہ طے پایا کہ میں ایسے کردار اور اشخاص کی تلاش پر توجہ دوں جو مافوق الفطرت ہوں یا کم از کم رومانی ضرور ہوں مگر انہیں اس طرح پیش کیا جائے کہ ہماری اندرونی فطرت سے ان میں ایک انسانی دلچسپی اور سچائی کی شباہت پیدا ہو جائے تا کہ تخیل کی ان شعوری جھلکیوں سے ''بے عقیدگی'' کا وہ شعوری التوا پیدا ہو جائے جس سے شاعرانہ عقیدہ پیدا ہوتا ہے۔ برخلاف اس کے ورڈز ورتھ اپنی توجہ روزمرہ کی چیزوں میں نئے پن کا حسن پیدا کرنے پر صرف کرے اور رسم و رواج میں ڈوبے ہوئے ذہن کو بیدار کر کے ایک ایسے احساس کو ابھارے جو مافوق الفطرت سے مشابہت رکھتا ہو اور اسے ہماری نگاہوں کے سامنے پھیلے ہوئے عجائباتِ دنیا اور ان کی دلآویزی کی طرف موڑ دے۔ یہ ایک ختم نہ ہونے والا خزانہ ہے مگر ہر وقت ہماری نگاہوں کے سامنے ہونے کی وجہ سے اور کچھ خود غرضانہ تردد میں پڑے رہنے کی وجہ سے ہم آنکھیں ہونے کے باوجود نہیں دیکھتے۔ کان ہونے کے باوجود نہیں سنتے اور دل رکھتے ہوئے بھی نہ محسوس کرتے ہیں اور نہ سمجھتے ہیں۔''

(''ارسطو سے ایلیٹ تک'' ص:316-317)

انگریزاردو میں ہنوز بھی رومانویت/ رومانیت/ رومانی کے اطلاق میں ان اصطلاحات کا درست تناظر ملحوظ نہ رکھنے کے باعث خلطِ مبحث ہوتا رہتا ہے۔ چنانچہ اختر شیرانی اور علامہ اقبال بیک وقت رومانی قرار دیئے گئے ہیں۔ حالانکہ طرزِ احساس اور اسلوب کے لحاظ سے دونوں میں قطبین کا بُعد پایا جاتا ہے۔

دراصل رومانویت/ رومانیت/ رومانی کا عشق و محبت اور حسن پرستی یا اسلوب میں حسن کاری سے کوئی تعلق نہیں۔ یہ اصطلاحات بنیادی طور پر تخیل کی کارفرمائی اور آزادی و دہرا آشوبی کے مترادف ہیں اور یہ تخلیقی رویہ ہے نہ کہ اسلوب کی حسن کاری، اسلوب کی حسن کاری کا تعلق لفظ کی جمالیات سے ہے نہ کہ رومانی طرزِ احساس سے، اسی لیے محض اسلوب کی رنگینی یا شاعرانہ اندازِ بیان کی بنا پر سجاد حیدر یلدرم یا نیاز فتح پوری کی فکشن کو رومانی نہیں قرار دیا جا سکتا۔ اسی طرح اردو میں ایک بھی ایسا نقاد نہیں جو رومانویت کے درست مفہوم کے لحاظ سے رومانی نقاد قرار دیا جا

سکے۔ جہاں تک رومانویت کے بطور ادبی اصطلاح استعمال کا تعلق ہے تو 1781ء میں جرمنی میں وارٹن اور ہرڈر نے اور پھر 1802ء میں گوئٹے اور شیلر نے استعمال کیا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ گوئٹے، رومانویت کے حق میں نہ تھا۔ اس نے کلاسیکیت کو "صحت مندانہ" اور رومانویت کو "مریضانہ" قرار دیا تھا۔

مزید معلومات کے لیے ملاحظہ کیجیے:

Praz, Mario "Romantic Agony" 2nd Ed. (London, 1970)

Frust, Lilian B "Romanticism in perspective" 2nd Ed. (London, 1979)

Beer, Gillian "Romance" London, Methven & Co. 1970.

محمد حسن، ڈاکٹر "اردو ادب میں رومانوی تحریک" (ملتان: 1986ء)

محمد خان اشرف، ڈاکٹر "رومانویت اور اردو ادب میں رومانوی تحریک" (لاہور: 1998ء)

رومانی تنقید (Romantic Criticism)

رومانی تنقید/ رومانیت کی ضمنی پیداوار ہے، لہٰذا رومانیت کے آغاز، ارتقائی مراحل اور اساسی تصورات کے تناظر میں اس کا مطالعہ ہونا چاہیے کہ رومانیت کے اصولوں کی روشنی میں رومانی تنقید کے خدوخال نکھرتے ہیں۔

ورڈز ورتھ اور کولرج کی مشترک تالیف "Lyrical Ballads" 1801ء میں طبع ہوئی۔ اس کے پیش لفظ میں ورڈز ورتھ نے جن خیالات کا اظہار کیا وہ رومانیت کے ساتھ ساتھ رومانی تنقید کے لیے بھی اساس فراہم کرتے ہیں۔ حصولِ مسرت، ادراکِ حسن، تخیل کا اظہار اور جذبات کی ترجمانی کو تخلیق میں اساسی اہمیت دی گئی جو کلاسیکی اصولِ نقد کے بالکل برعکس تھا اور اسی لیے اپنے زمانہ کے لحاظ سے باغیانہ تصورِ نقد قرار پایا۔

کولرج نے "Biographia Literaria" (1817ء) میں فلسفیانہ انداز پر رومانیت/ رومانی تنقید کی مزید وضاحت کی اور پہلی مرتبہ ادبی تنقید کو محض تشریحی اور تشریعی سطح سے بلند کر کے اسے فلسفیانہ گہرائی عطا کی۔ اس نے شاعری کی مانند تنقید کا سرچشمہ بھی رومانی قوت اور الہام میں تلاش کیا۔ اس کی دانست میں رومانی نقاد کے لیے لازم ہے کہ وہ شاعر کے تخیل کی کارفرمائی کا مطالعہ کرتے ہوئے شاعری میں اس کی متنوع صورتوں کا مطالعہ کرے۔ اس کے بقول:

"شاعر شعر کا خالق ہے تو نقاد شعر کا فلسفی۔"

کولرج نے اس امر پر بطور خاص زور دیا کہ نقاد کو مروجہ علوم کے ساتھ ساتھ فلسفہ اور منطق پر بھی عبور حاصل ہونا چاہیے۔ ڈاکٹر سجاد باقر رضوی اس ضمن میں رقمطراز ہیں:

''کولرج تنقید کو ادب کی تخلیق سے متعلق استدلال اور محاکمہ کی سائنس تصور کرتا ہے۔ اس لیے اس کے نظامِ فکر میں طریق کار (Method) کو بہت زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ اس کا خیال ہے کہ طریق کار مختلف اشیاء کو ایک وحدت میں پروتا ہے اور انسانی ذہن کے مختلف تاثرات وتصورات کو ایک کُل کی صورت میں ڈھالتا ہے۔ اس کے متعلق وہ ایک مبالغہ آمیز بیان یوں دیتا ہے: ''شاعری کا سارا سحر، اس کا تمام حسن، اس کی تمام قوت اس فلسفیانہ اصول میں ہے جسے ہم طریق کار کہتے ہیں۔''

(بحوالہ ''مغرب کے تنقیدی اصول'' ص: 217)

رومانی تنقید کے ضمن میں یہ دلچسپ امر بھی ملحوظ رہے کہ اس انداز نقد نے انفرادی نظریہ کی صورت میں جنم نہ لیا بلکہ اس (رومانی) شاعری کے دفاع کا ایک انداز تھی جو ورڈز ورتھ، کولرج، شیلے، بائرن اور کیٹس کر رہے تھے اور جسے معاصرین نے تسلیم نہ کیا، لہٰذا ورڈز ورتھ اور کولرج کے لیے اپنی شاعری کے دفاع/ جواز/ دلیل کے طور پر ان تصورات کی وضاحت لازم قرار پائی جو ان کی شاعرانہ حِس کے ترجمان تھے اور جو بالآخر رومانی تنقید کی اساس قرار پائے۔

مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے:

جمیل جالبی، ڈاکٹر ''ارسطو سے ایلیٹ تک'' (اسلام آباد: 1993ء)

محمد خان اشرف، ڈاکٹر ''اردو تنقید کا رومانوی دبستان'' (لاہور: 1996ء)

سجاد باقر رضوی، ڈاکٹر ''مغرب کے تنقیدی اصول'' (اسلام آباد: 1987ء)

شارب ردولوی، ڈاکٹر ''جدید اردو تنقید: اصول ونظریات'' (لکھنو 1994ء)

ریختہ (فارسی، صفت)

ریختہ کئی معانی میں استعمال ہوتا ہے:

(1) فنِ تعمیر میں ریختہ سے مراد پختہ اور مضبوط، اینٹ، چونا، گچ کے امتزاج سے تیار کردہ تعمیراتی مسالہ۔

(2) موسیقی میں مختلف ہندی اور فارسی راگوں کے امتزاج سے نئی اختراع۔

(3) ریختہ کے یہ لغوی معنی ہیں: گر پڑا، ٹپکا ہوا، بے ساختہ اور بلا تکلف زبان سے نکلا ہوا۔ اردو زبان اور شاعری کے لیے جب ریختہ کا لفظ استعمال ہوا تو اس کی وجہ بھی یہی تھی۔ بقول محمد حسین آزاد:

> ''مختلف زبانوں نے اسے ریختہ کیا ہے جیسے دیوار کو اینٹ، مٹی، چونا، سفیدی وغیرہ سے پختہ کرتے ہیں یا یہ کہ ریختہ کے معنی ہیں گری پڑی، پریشان چیز، چونکہ اس میں الفاظ پریشاں جمع ہیں۔''

(''آبِ حیات'' ص:21)

حافظ محمود شیرانی کے بموجب موسیقی میں ریختہ کی اصطلاح امیر خسرو نے متعارف کرائی تھی۔ ہندوی اور فارسی کے امتزاج سے جنم لینے والی زبان نے ریختہ کا نام پایا۔ امیر خسرو کی یہ غزل ریختہ کی معروف مثال ہے۔

زحالِ مسکیں مکن تغافل دورائے نیناں بنائے بتیاں
چو تابِ ہجراں نہ دارم اے جاں نہ لیہو کاہے لگائے چھتیاں

ولی سے لے کر میر، سودا، مصحفی بلکہ غالب تک ریختہ شاعری کے لیے استعمال ہوتا رہا ہے۔ غالباً غالب ریختہ کے استعمال کی آخری مثال قرار پاتا ہے:

ریختے کے تمہیں استاد نہیں ہو غالب
کہتے ہیں اگلے زمانے میں کوئی میر بھی تھا

مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے:

آزاد، محمد حسین ''آبِ حیات'' (لاہور:1950ء)
محمود شیرانی، حافظ ''مقالات حافظ محمود شیرانی'' (مرتبہ: مظہر محمود شیرانی) لاہور:1966ء
میر تقی میر ''نکات الشعراء'' (مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی) لاہور:1980ء
سلیم اختر، ڈاکٹر ''اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ'' (لاہور:2009ء)

ریختی:

اردو زبان کے ساتھ ساتھ اردو غزل کے لیے بھی ریختہ کا لفظ استعمال ہوتا رہا ہے اس لحاظ سے تو ریختی کو ریختہ کی مونث (بیوی، بیٹی، بہن) سمجھا جا سکتا ہے۔ ریختی نے لکھنؤ کے اس عیش پرست ماحول میں جنم لیا جہاں طوائف کلچر کا مرکز تھی اور بحیثیت مجموعی معاشرہ پر نسوانیت غالب تھی۔ آہ بے چاروں کے اعصاب پہ عورت ہے سوار۔ لکھنؤ میں اس رویہ میں اتنا غلو ہوا کہ غزل کو بھی عورت بنا کر اس کا نام ریختی رکھ دیا گیا۔

سعادت یار خاں رنگیںؔ ریختی کے موجد ہیں۔ چنانچہ اپنے دیوانِ ریختی ''انگیختہ'' کے دیباچہ میں انہوں نے اسے ''ایجادِ بندہ اگرچہ گندہ'' قرار دیتے ہوئے یوں لکھا:

''بیچ ایام جوانی کے یہ نامہ سیاہ اکثر گاہ بگاہ عرس شیطانی کہ عبارت جس سے تماش بینی خانگیوں کی ہے، کرتا تھا اور اس قوم کی ہر فصیح پر دھیان دھرتا تھا۔ ہر گاہ چند مدت جو اس وضع اوقات پر بسر ہوئی تو اس عاصی کو ان کی اصطلاح ومحاورے سے بہت سی خبر ہوئی۔ پس واسطے انہیں اشخاص کے عام بلکہ خاص بولیوں کو ان کی زبان میں اس بے زبان نے موزوں کر کے مرتب کیا۔''

رنگیںؔ نے ریختی کا لسانی جواز پیش کیا ہے جو اس حد تک تو درست ہے کہ اس بہانہ عورتوں کے مخصوص الفاظ ومحاورات زنانہ، تشبیہات، نسوانی استعارے اور جنسی کنایے، غزل اور اس کے بعد لغت میں محفوظ ہو گئے لیکن ریختی کا لسانی پہلو، خارجی اور سطحی ہے کہ مفاہیم ومعانی سراسر جنسی بلکہ ہم جنسی (Lesbian) ہیں رنگیںؔ ہی کا ایک شعر ہے:

رات کوٹھے پہ تری دیکھ لی چوری آنا
کالی اوپر تھی چڑھی نیچے تھی گوری آنا

انشاؔ نے ''دریائے لطافت'' میں رنگیںؔ کے بارے میں جو لکھا اس سے بھی ریختی گو کا جنسی پس منظر واضح ہوتا ہے:

''چونکہ مدتوں ان کی ہمت کا گھوڑا امتحان قوت باہ کے میدان میں دوڑا ہے اور انہیں زیادہ تر پردہ نشین عورتوں سے سروکار رہا ہے۔''

ہندی روایت کے بموجب گیت اور دوہے کے ساتھ ساتھ بعض دکھنی شعراء کی غزل میں بھی اظہار عشق عورت کی جانب سے ہوتا ہے۔ اس لیے بعض حضرات نے دکھنی غزل میں ریختی کی شروعات تلاش کر لیں مگر یہ اس لیے درست نہیں کہ دکھنی غزل اور ریختی کے فنی مقاصد جداگانہ ہیں۔ البتہ یہ ہے کہ رنگیںؔ کے دیوان ریختی سے 29 برس قبل قیس حیدر آبادی کے دیوان ریختی کا ذکر ملتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ بعض ہم طرح غزلوں کی بنا پر اس کا امکان بھی ہے کہ رنگیںؔ نے قیس کا دیوان دیکھا ہو۔

اگرچہ انشاؔ نے ''دریائے لطافت'' میں ریختی کو ناپسند کیا مگر ریختی کی مقبولیت کے باعث انہوں نے بھی ریختی کہی۔ اشعار پیش ہیں:

مردوا مجھ سے کہے ہے چلو آرام کرو
جس کو آرام دہ سمجھے ہے وہ آرام ہو نوج

میں ترے صدقے نہ رکھ اے میری پیاری روزہ
بندی رکھ لے گی ترے بدلے ہزاری روزہ

جان صاحب کے اشعار ہیں:

نکاحی بیاہی کو چھوڑ بیٹھے متاعی رنڈی کو گھر میں ڈالا
بنایا صاحب امام باڑہ خدا کی مسجد کو تم نے ڈھا کر
کارخانے میں خدا کے ہے کسے بُوا دخل
بچہ تم پہلے جنیں، بیاہ ہوا میرے بعد
ہوئی عشق میں مشہور یوسف سا جواں تاکا
بُوا ہم عورتوں میں تھا بڑا دیدہ زلیخا کا

لکھنؤ کے بعض شعراء نے تو منہ کا ذائقہ بدلنے کو ریختی کہی مگر بعض ایسے شعراء بھی ملتے ہیں جنہوں نے اس ضمن میں خصوصی شہرت حاصل کی جیسے معراج میر یار علی خاں جانؔ صاحب، جبکہ بعض نے زنانہ تخلص اختیار کیے جیسے نازنینؔ (علی بیگ) بیگم (عابد مرزا) ثریاؔ (جمعیت علی)

ریختی کی صورت میں غزل کی زنانہ زبان میں جنس کا تڑکا لگا کر مرد تو لذت النساء حاصل کرتے رہے مگر عورتوں نے اس طرف رغبت کا اظہار نہ کیا۔

عمرانی تنقید کے اصولوں کے مطابق ریختی کا مطالعہ کرنے پر یہ واضح ہو جاتا ہے کہ معاشرہ میں مروج عقائد، تصورات اور رسوم و رواجات کس طرح سے ادب پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ ایک طرف تو عشوہ فروشوں کا غلبہ دوسری جانب گھر کی چار دیواری میں مقید، جذباتی اور جنسی لحاظ سے ناآسودہ بیگمات کی ہم جنسیت.... نتیجہ ریختی کی صورت میں نکلا۔ جیسے ہی لکھنؤ کے زوال کے ساتھ عیش و نشاط کی محفلیں اجڑیں تو اندازِ زیست بھی تبدیل ہو گیا، لہٰذا ریختی کا جواز بھی نہ رہا۔ آج صرف اتنا کہا جا سکتا ہے کہ ریختی کی وجہ سے عورتوں کی زبان کے نمونے اور ان کے مخصوص الفاظ اور اصطلاحات محفوظ رہ گئی ہیں یا پھر "Lesbianism" کے نفسیاتی مطالعہ کے لیے مثالیں فراہم ہو جاتی ہیں۔ الاچی، دوگانہ زناخی، دوست، سرگانہ، گوئیاں، جیسے الفاظ اب ریختی کے علاوہ اور کہیں نہ ملیں گے۔ مزید معلومات کے لیے ملاحظہ کیجیے:

سلیم اختر، ڈاکٹر ''نگاہ اور نقطے'' (لاہور: 2009ء)

ooOoo

ز

زَٹّل (اردو، اسمِ موئنث)

محمد جعفر زٹلی مغل سلطنت کے انحطاط کے زمانہ کا ایک شاعر تھا جس نے طنز، مزاح، ہزل، فحش، ہجو سب کچھ لکھا۔ اس کے نام کی مناسبت سے زٹل اس شاعری کے لیے استعمال ہوتا رہا جس میں پھکڑ پن، سوقیانہ پن اور نچلی سطح کا طنز اور ہجو ملتی ہو۔ محمد جعفر کی ''زٹل نامہ'' کے متن کو درست کر کے رشید حسن خاں نے شائع کر دیا ہے۔ (''زٹل نامہ'' کلیاتِ جعفر زٹلی، نئی دہلی، 2003ء) رشید حسن خاں اس ضمن میں لکھتے ہیں:

''زٹلے محرف صورت ہے زٹلا کی۔

زٹلا: گپ ہانکنے والا، بے پر کی اڑانے والا، زٹلی۔''

فرہنگ آصفیہ میں زٹل، زٹل قافیہ، زٹل مارنا اور زٹل ہانکنا..... ان سب کے معنی میں لکھا ہے۔ ''لغو اور بے ہودہ بات، واہی تباہی، بے تکی بات، نامعتبر بات۔ گپ ہانکنا، بے اصول مبالغہ کرنا۔'' زٹل کی مثالوں میں یہ دو شعر درج کیے گئے ہیں:

تاثیرِ جذب مستوں کی ہر ہر غزل میں ہے
اعجاز بڑ میں ہے تو کرامت زٹل میں ہے

(قلق لکھنوی)

مضمونِ حسن و عشق نہیں کسی غزل میں ہے
سنتے اگر تو لطف ہماری زٹل میں ہے

(آتش)

زِحاف (عربی، اسمِ مذکر)

زِحاف کا لغوی مطلب ''عروض کی بحروں کے ارکان کا تغیر'' (بحوالہ: نسیم اللغات'' اس کی جمع

زحافت ہے۔ علامہ ذوقی مظفر نگری زِحاف کی وضاحت میں ''تسنیم الفصاحت والعروض'' میں لکھتے ہیں:

''اصلی صورت میں عام طور سے ان (بحور وارکان) کا استعمال نہیں ہوتا بلکہ اکثر ارکان کے حروف میں کمی بیشی تسکین وتحریک میں تبدیل کر لی جاتی ہے۔ اس طرح ایک بحر سے کئی بحریں اور ایک رکن سے متعدد ارکان جن کو فروع کہتے ہیں، پیدا ہو جاتے ہیں۔ یہ تغیر تسکین وتحریک میں تبدیلی سے کبھی کم کرنے اور زیادہ کرنے سے ہوتا ہے۔ اس تغیر ارکان کا نام زِحاف ہے۔ ان میں سے بعض کے لیے خاص لقب یعنی مفرد موضوع ہوتا ہے اور بعض کے لیے کوئی خاص لقب مقرر نہیں ہے جیسے فاعلات کا نام'' (ص:25) ذوقی مظفر نگری نے تمام بحور کے ارکان کے زِحافات تفصیل سے بیان کیے ہیں۔

ooOoo

متن

ساختیاتی تنقید(Structural Criticism)

مغرب سے درآمد شدہ تنقیدی تصورات میں سے ساختیات اور ساختیاتی تنقید خاصے معروف ہیں۔ گو ہمارے ہاں تقریباً صدی بعد اس کا چرچا ہوا لیکن مغرب بلکہ زیادہ بہتر تو یہ کہ روس میں اس کا آغاز گزشتہ صدی کے پہلے عشرہ میں ہو چکا تھا۔ 1913ء اور 1930ء کے درمیان روسی ہیئت پسندوں کے ساختیاتی تجزیاتی مطالعہ اور پراگ لسانیاتی حلقہ (Prage Linguistic Circle) کا خوب چرچا رہا حتیٰ کہ سٹالن نے ''بورژوا تصوریت'' قرار دے کر اسے ممنوع قرار دے دیا۔ اس ضمن میں شکلووسکی (Shklovsky) ٹوماشوسکی (Tomashevsky) آئخن بام (Eichenbaum) اور رومن جیکب سن (Roman Jacobson) نے خصوصی شہرت حاصل کی۔

ساختیات کا تصور اور اس سے جنم لینے والی ساختیاتی تنقید بنیادی طور پر لسانیات سے وابستہ فرڈینڈ ڈی سا سیر (Ferdinand De Saussure) اور لیوی سٹراس کے تصورات کی پیداوار ہے۔ سا سیر کے بارے میں دلچسپ بات یہ ہے کہ اس کے جن لیکچرز نے لسانیات کا انداز ہی تبدیل کر کے رکھ دیا اس کی زندگی میں وہ شائع ہی نہ ہوئے۔ اس کے انتقال کے بعد یہ لیکچرز "Courses in General Lingtustics" کے نام سے 1916ء میں طبع کیے گئے۔ لیوی سٹراس ادبی نقاد نہ تھا اسے انتھروپولوجی اور اساطیر سے دلچسپی تھی۔ تاہم اس نے لسانیات کے ضمن میں بھی خاصا کام کیا۔

کلاڈ لیوی سٹراس (Claude Levi Strauss) نے زبان کے ساختیاتی مطالعہ کو اپنے تصورات سے نئی جہت دی۔ اس کے لسانی تصورات کی اساس اس امر پر استوار ہے کہ انسانی ذہن کی یہ خاصیت ہے کہ وہ ہیئت کے ذریعہ سے کارکردگی کرتا ہے، لہٰذا تمام تجربات ساختیاتی صورت میں ہوتے ہیں جو بالعموم لاشعوری ہوتے ہیں۔ انسانی ذہن میں زبان لاشعوری طور پر ساختیت پر مبنی درجہ بندی اختیار کرتی ہے۔ زبان میں متضاد (Binary) الفاظ کے جوڑے بھی اسی عمل کے ذریعہ تشکیل پاتے ہیں، لہٰذا ہر نوع کے لسانی پیکروں کا ان کی مختلف ساختوں کے حوالہ سے مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ اس کے بموجب شاعری کی صورت

میں زبان کے جو ساختیاتی پیکر بنتے ہیں، وہ اس لحاظ سے بے لچک ہوتے ہیں کہ ان کی تمام تر اثر انگیزی ساختیاتی پیکروں سے مشروط ہوتی ہے۔ وہ اس بات کا قائل ہے کہ حسن، حسنِ ادا کا دوسرا نام ہے اور تاثیر ساختیاتی پیکروں سے جنم لیتی ہے۔

کلاڈ لیوی سٹراس کے بارے میں مزید معلومات کے لیے اس کی یہ کتابیں دیکھیے:

1-"Elementry Structures of Kinship" Boston, Beacon, 1969

2-"The Savage Mind" Chicago, 1966

3-"Structural Anthropology" New york, Basic Books, 1963.

ساختیت کے عمومی اصول نے اساطیر اور انتھروپولوجی میں تین طریقوں سے اظہار پایا:

1 ساختیاتی تنقید(Structural Criticism)

2-ساختیاتی روداد نگاری(Structural Nabrotology)

3-لسانی ساختیاتی تشریح متن(Lignuistic Structural text Description)

اگرچہ ساختیت کی تشریح و توضیح میں خاصی خامہ فرسائی کی گئی لیکن مختصر ترین الفاظ میں یہی کہا جا سکتا ہے کہ اس کی اساس وحدتوں کی تشکیل کرنے والے نظام کی تفہیم و تشریح پر استوار ہے۔ یہ نظام لسانی بھی ہو سکتا ہے، ادب پارہ کا بھی، معاشرہ کا بھی اور دیگر امورِ زیست کا بھی۔ چنانچہ "Sociology of Literature" کے مولفین ڈیانا ٹی لارنسن (Diana T. Laurenson) اور ایلن سوئنگ ووڈ (Alan Swinge Wood) کے بقول:

> ''جس نظام کا تجزیاتی مطالعہ کیا جا رہا ہوتا ہے اس کے مختلف عناصر میں ایک دوسرے کے ساتھ کئی طرح کے حرکی روابط اجاگر ہوتے ہیں۔ یوں کہ ہر عنصر کی اہمیت کسی دوسرے عنصر کے ساتھ روابط کی روشنی میں طے پاتی ہے۔ اساسی طور پر تو یہ استخراجی طریق کار ہے جس پر تمام اجزا کا کُل کے ساتھ متحرک رابطہ استوار رہتا ہے۔ ادب کی عمرانیات کے نقطۂ نظر سے دیکھنے پر واضح ہوتا ہے کہ ساختیات میں ادب پارہ کو محدّب شیشہ میں رکھ کر اس میں تہہ در تہہ معانی کی جہات کا سراغ لگایا جاتا ہے۔ وہ معانی جو ایک نامیاتی وحدت کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ اگرچہ ان کا خارجی امور سے بھی تعلق ہوتا ہے مگر یہ کلیتاً ان کے مرہونِ منت نہیں ہوتے۔'' (ص:42)

اگرچہ یہاں ساختیاتی تنقید کے بارے میں لکھا جا رہا ہے لیکن ساختیات کے مفہوم میں بے حد وسعت پیدا کی جا چکی ہے۔ چنانچہ فرانسیسی ماہر ساختیات Jean Piaget کی "Structuralism"

(انگریزی ترجمہ Chaminah Mascnier) نے ریاضی، منطق، طبیعات، حیاتیات، نفسیات، لسانیات، سوشل سائنس اور فلسفہ میں اس کی کارفرمائیوں کا ژرف نگاہی سے مطالعہ کیا۔ اس سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ ساختیات محض لسانی اور ادبی مطالعہ سے بڑھ کر علوم کے وسیع کُل کے مطالعہ تک جا پہنچی ہے۔ ساختیات کے ضمن میں بلوم فیلڈ کی کتاب "Language" (1933ء) کا مطالعہ بھی سودمند ہوسکتا ہے۔

مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے:

Piaget, Jean ".Structuralism" London, Harper Torch Books, 1970

Leach, Edmond (Ed.) "The Structural Study of Myth and Totemism"

Laurenson Diana T. / Alan Swingewood "Sociology of Literature."

Fokkema, D.W / Flurd Kunne Ibsch. "Theories of Literature in 20th Century"

Saussure, De Ferdinand "Courses in General Linguistics" New york, Philosophical Liberary, 1959.

سانیٹ (Sonnet)

اردو کی جملہ شعری اصناف فارسی/عربی سے مستعار ہیں لیکن سانیٹ انگریزی شاعری سے درآمد شدہ ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ خود انگریزی میں یہ اطالوی سے آیا۔ ''ڈکشنری آف ورلڈ لٹریچر'' کے بموجب اطالوی زبان میں "Sonetto" کا لغوی مطلب ''خفیف آواز'' ہے اور 1220ء کے دوران اس کا آغاز ثابت ہے۔ سانیٹ کے ابتدائی نمونے سسلی کے دبستان سے وابستہ Ciacomo Da Lentino کے ہاں ملتے ہیں۔ اٹلی سے یہ یورپ کے دیگر ممالک میں متعارف ہوئی۔ شعراء نے اسے حسن و الفت سے وابستہ جذبات واحساسات کے لیے بخوبی استعمال کیا۔

چودہ مصرعوں پر مشتمل سانیٹ دو بندوں سے ترکیب پاتی ہے۔ پہلے بند کا پہلا مصرعہ اور آخری مصرع ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ درمیان کے تین اشعار انفرادی قوافی کے حامل ہوتے ہیں۔ دوسرے بند کا پہلا اور

چوتھا مصرع ہم قافیہ ہوتے ہیں جبکہ دو اشعار انفرادی طور پر قافیہ کے حامل ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے اس ہیئت میں آسانی سے اظہار ممکن نہیں۔ ہیئت کے تقاضے اس روانی میں مزاحم ہوتے ہیں جو کسی بھی نوع کے شعری اظہار کے لیے لازم سمجھی جاتی ہے۔

اگرچہ اختر شیرانی سے لے کر ن م راشد تک متعدد اچھے شعراء نے سانیٹ لکھے لیکن پھر بھی اسے مقبولیت حاصل نہ ہوسکی جس کی ایک وجہ مشکل تکنیک بھی ہوسکتی ہے۔ ن م راشد کے زمانۂ طالب علمی کے سانیٹ کے لیے راقم کا مقالہ ملاحظہ کیجیے:

''ن م راشد کا متروک کلام'' مشمولہ: ''ادب اور کلچر'' (لاہور: 2001ء)

سائنس فکشن (Science Fiction)

قدیم داستانوں کے طلسم، مافوق الفطرت کرداروں، ساحروں اور نظر بند کرنے والے بازی گروں نے جدید ادب کی سائنس فکشن کی صورت میں نیا جنم لیا۔ اب طلسم کی جگہ کمپیوٹر اور جن بھوتوں کی جگہ روبوٹ نے لے لی ہے۔ سائنس فکشن میں سب کچھ روا ہے، خلائی مخلوق زمین پر حملہ آور ہوسکتی ہے اور مریخ کے باشندے ہم پر غلبہ پاسکتے ہیں، خلائی جہاز سے کائنات کے آخری سیارہ کی سیر کی جاسکتی ہے، مختلف سیاروں کے باشندے لیزر گنوں سے ایک دوسرے کو تہس نہس کر سکتے ہیں۔ یہاں اڑن طشتریاں ہیں، راکٹ ہیں، ٹائم مشین ہے۔ خلا نوردی اور خلائی جنگیں ہیں۔ الغرض سائنس فکشن فینٹسی کا جہان ہے اور یہاں سب روا ہے۔

انگلینڈ میں ایچ جی ویلز اور فرانس میں جولیس ورنے نے سائنس فکشن کو مقبول بنانے میں اہم کردار ادا کیا۔ ویلز کی ''ٹائم مشین'' اور ''وار آف دی ورلڈ'' اور جولیس ورنے کی "Destination Moon", "A Journey to the Centre of the Earth," اور "Around the World in Eigty Days" خصوصی شہرت کی حامل ہیں۔ ہالی وڈ نے جدید کیمرہ تکنیک سے سائنس فکشن پر مبنی فلموں کو مقبول بنایا ہے۔

سائنٹیفک تنقید (Scientific Critisim)

جیسا کہ نام سے ظاہر ہے اس انداز نقد میں تنقید میں سائنس جیسی قطعیت پیدا کرتے ہوئے نقاد

سے سائنس دان جیسی غیر جانبداری کی توقع کی جا سکتی ہے۔ دراصل سائنسی تنقید، تجزیاتی تنقید اور استقرائی تنقید سے وابستہ تصورات کا مجموعہ ہے۔ ناقدین کی اکثریت کا اس امر پر اتفاق ملے گا کہ تنقید کا بنیادی فریضہ تخلیق کا حسن و قبح اجاگر کرتے ہوئے اس کے معیار کا تعین کرنا اور پھر دیگر تخلیقات سے تقابل کے بعد اس کی قدر و قیمت طے کرنا ہے، یہ اساسی ہے البتہ حصولِ نتائج کے لیے کون سا طریقہ کار اختیار کیا گیا اس سے فرق نہیں پڑتا۔ اس کے برعکس سائنٹیفک تنقید میں اس کو مسترد کر دیا گیا۔ اس لیے یہ اندازِ نقد نہ تو ادب میں مقصدیت یا افادہ کا قائل ہے اور نہ ہی اخلاقی، سماجی، سیاسی یا اور نوع کے پرچار کو درست تسلیم کرتا ہے۔

سائنس کے لفظ سے یہ احتمال ہو سکتا ہے کہ یہ طرزِ فکر بالکل جدید ہے، ایسا نہیں۔ ماہرین نے اس ضمن میں ارسطو کی "Poetics" سے بات شروع کی جس نے افلاطون کے اخلاقی تصورات کے جواب میں ادب کو اخلاقی اور سماجی پابندیوں سے آزاد قرار دیا تھا۔ اس کے بعد سے کسی نہ کسی طرح سے اس امر پر زور دیا جاتا رہا کہ تنقید میں سائنس جیسی قطعیت ہونی چاہیے اور نقاد میں سائنس دان جیسی غیر جانبداری۔

سُبک:

فارسی تنقید کی اصطلاح سُبک سٹائل کے معنی میں استعمال ہوتی ہے۔ فارسی کی شعری تاریخ سُبک کے لحاظ سے ترتیب پاتی ہے۔ کسی خاص عہد کے شعراء کا کسی خاص سُبک کی روشنی میں مطالعہ کیا جاتا ہے۔ یوں دیکھیں تو سُبک اپنے لغوی معنی سے زیادہ وسیع معنی یعنی رجحان کا حامل ہے، دبستان بلکہ عہد تک کے مفہوم میں بھی استعمال کیا جا سکتا ہے۔ فارسی شاعری کے مندرجہ ذیل سُبک ہیں:

1- سُبکِ خراسانی یا ترکستانی (نصف چوتھی یا چھٹی صدی ہجری)
2- سُبکِ عراقی (ساتویں تا دسویں صدی ہجری)
3- سُبکِ جدید (عہدِ جدید)

ہندوستان کی فارسی شاعری بلحاظ اسلوب ایرانی شعراء سے خاصی مختلف تھی، لہٰذا ہندی شعراء کو فارسی شعراء سے ممیز کرنے کے لیے ''سُبکِ ہندی'' کی اصطلاح استعمال کی گئی۔

علامہ اقبال کی فارسی شاعری جداگانہ اسلوب اور افکار و تصورات کی بنا پر کسی سُبک میں فٹ نہیں ہو سکتی، لہٰذا ان کے لیے ''سُبکِ اقبال'' کی جداگانہ اصطلاح وضع کی گئی۔

مزید معلومات کے لیے ملاحظہ کیجیے:

ظہور الدین احمد، ڈاکٹر ''ایرانی ادب'' (اسلام آباد: 1994ء)

سجع (عربی، اسمِ مذکر)

ایسا شعر/فقرہ/ جملہ جس کے معنی بھی برقرار رہیں اور اس میں کسی فرد کا نام بھی آ جائے۔ اسی لیے سجع گوئی کو فن اور فنکاری سمجھا جاتا ہے۔

سرریلزم (Surrealism)

اگر یہ کہا جائے کہ سرریلزم ڈاڈاازم کی ضمنی پیداوار ہے تو اسے مبالغہ نہ سمجھ جائے کیونکہ سرریلزم کو منشور دینے والا فرانسیسی شاعر Andre Breton پہلے ڈاڈاازم سے وابستہ تھا۔ آندرے برتن اور بعض دیگر شعراء ڈاڈاازم سے مطمئن نہ تھے سو انہوں نے الگ ہو کر سرریلزم کی صورت میں جداگانہ تحریک کی بنیاد رکھی۔

بیسویں صدی کی دوسری دہائی تک یورپ میں فرائیڈ کے جنسی تصورات، لاشعور، خوابوں کی علامات اور نفسی تلازمہ کی شہرت ہو چکی تھی۔ چنانچہ سرریلسٹ تخلیق کاروں نے شعور کے برعکس لاشعور کو اصلی اور اساسی حقیقت قرار دیتے ہوئے اس میں تخلیق کا منبع تلاش کرنے کی کوشش کی۔ کوشش کیا یوں سمجھئے کہ لاشعور کی عکاسی اور ترجمانی ہی مقصودِ تخلیق قرار پائی۔ ظاہر ہے کہ اس مقصد کے لیے تخلیق کے باضابطہ اصول وضوابط اور جمالیات کی مُسلّمہ اقدار بروئے کار نہ لائی جا سکتی تھیں، لہٰذا انہوں نے (خوابوں کی لاشعوری علامات کی مانند) تخلیقات میں اسلوب کی اساس علامات پر استوار کی اور دیکھا جائے تو سرریلزم کی یہی مثبت عطا ہے کہ انہوں نے علامات کو نہ صرف شعری زبان میں فعال کردار دیا بلکہ آنے والوں کے لیے مثال بھی قائم کر دی۔

سرریلزم کا 1920ء تا 1930ء شہرہ رہا یعنی محض ایک دہائی جو تاریخ ادب میں محض پلک جھپکنے کے عرصہ سے زیادہ نہیں لیکن اس کے ذریعہ سے تخلیق میں لاشعور، آزاد تلازمہ اور علامات نے فروغ پایا۔ ہر چند کہ بنیادی طور پر یہ بھی سب کچھ مسترد کر دینے والا باغیانہ تصور تھا، تاہم انہوں نے یہ امر ثابت کر دیا کہ حقیقت وہ نہیں جسے بالعموم حقیقت سمجھا جاتا ہے بلکہ حقیقت سے بھی ماورائے حقیقت ہے جو شعور سے ماورا ہے اور جسے لاشعور کہتے ہیں۔ ''ڈکشنری آف لٹریچر'' کے بموجب:

> ''سرریلزم حقیقت کی حدود سے ماورا ہونا ہے۔ اس مقصد کے لیے ادب میں وہ مواد استعمال کیا جانا چاہیے جو ہنوز استعمال نہ کیا گیا یعنی خواب اور خودکار تلازم، ان کے ساتھ ہی لاشعور اور شعور کے تجربات کے امتزاج سے بھی کام لیا جاتا ہے۔

سرریلزم میں مواد کو منطق کے اصولوں سے آزاد کر دیا جاتا ہے تا کہ وہ خود ہی اپنی ساخت کا تعین کر سکے اور اسی طرح لاشعور کی درست ترجمانی ممکن ہے۔"

سرریلزم کی اصطلاح اپولی لیزے نے وضع کی تھی۔ البر کامیو نے مقالہ "Surrealism and Revolution" مشمولہ Howe, Irving "Literary Modernism" میں جن خیالات کا اظہار کیا، ان میں سرریلزم کا خلاصہ آ جاتا ہے:

"مکمل بغاوت، کُلّی طور پر حکم عدولی، اصولوں کو خراب و خستہ کرنا، لایعنیت کو صنم قرار دینا اور اس سے اخذِ مزاج..... یہ ہے سرریلزم کا حقیقی روپ!" (ص:212)

سَہلِ ممتنع (عربی، صفت)

شاعری میں مشکل پسندی اور الجھے اسلوب کے تضاد کے طور پر سَہلِ ممتنع کی اصطلاح مستعمل ہے۔ اس سے آسانی، سادگی اور سلاست کی وہ حد مراد ہے کہ اگر اس سے زیادہ سادہ بیانی، سلاست اور سادگی بروئے کار لائی جائے تو شعر سپاٹ ہو کر نثر میں تبدیل ہو جائے۔ میر تقی میر اور خواجہ میر درؔد سے چلیں تو ناصر کاظمی اور سید عبدالحمید عدؔم تک متعدد شعراء کا کلام سَہلِ ممتنع کی فنکارانہ مثال کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے۔

یہ جو کہا جاتا ہے:

نہ ہوا پر نہ ہوا میرؔ کا انداز نصیب

تو اس کا باعث میر کی سَہلِ ممتنع کی خوبی ہے۔

سلیس:

فیض احمد فیض "میزان" (ص 49-48) میں لکھتے ہیں:

"ہم عام طور سے اس شاعر کے کلام کو سلیس کہتے ہیں جو ہلکے پھلکے ہندی نما الفاظ استعمال کرے جسے فارسی اور عربی کے الفاظ اور خصوصاً فارسی تراکیب سے نفرت ہو لیکن اس رائے کی حمایت کرنے میں بہت سی مشکلات کا سامنا ہے..... دراصل کسی تحریر کی سلاست کو الفاظ کی نوعیت سے بہت کم تعلق ہے۔ اگر خیال لکھنے والے کے ذہن میں صاف ہے اور اس نے اسے سہولت سے آپ تک پہنچا دیا ہے تو اس کی تحریر

میں فارسی کی بجائے لاطینی تراکیب ہوں تو بھی ہم اسے سلیس ہی کہیں گے۔"

سنسر (Censor)

اردو میں سنسر کے لیے احتساب استعمال ہوتا ہے اور سنسر کرنے والا غزل کا پسندیدہ لفظ محتسب۔
سنسر شپ کا تصور جدید نہیں بلکہ یہ یونان اور روم جتنا قدیم ہے۔ افلاطون نے "جمہوریہ" میں پہلی مرتبہ اخلاقی بنیادوں پر شاعری اور ڈراما پر اعتراضات کرتے ہوئے اپنی "جمہوریہ" سے شاعروں کو جلاوطن کرنے کی بات کی تھی۔ وہ اس ضمن میں اس انتہا تک گیا کہ طالب علموں کی نصابی کتب اور بچوں کی لوریوں تک کے ضمن میں اس امر کا قائل تھا کہ ان کے ایسے حصے حذف کر دینے چاہئیں جو بچوں پر مضر اثرات کا باعث ہو سکتے ہوں۔

جولیس سیزر کے عہد میں سنسر ایسے محکمہ کا نام تھا جو ترازو، ناپ تول کے مختلف پیمانوں اور باٹوں کی جانچ پڑتال کرتا تھا۔

وکٹورین عہد میں سنسر نے ادبی مفہوم حاصل کیا۔ ادب، مصوری، مجسمہ سازی، فلم، تھیٹر وغیرہ کا اخلاقی بنیادوں پر احتساب کیا جاتا رہا ہے۔ سعادت حسن منٹو کے افسانوں پر فحاشی کے الزام میں مقدمات اس ضمن میں بطور مثال پیش کیے جا سکتے ہیں۔ مثنوی "زہرِ عشق" پر مبنی ڈراموں پر پابندی عائد کی گئی تھی۔ "باغ و بہار" کے بعض حصے مخرب الاخلاق سمجھے جانے کی بنا پر ڈنکن فاربس کے مرتبہ ایڈیشن (لندن: 1860ء) سے حذف کیے گئے تھے۔ ملاحظہ کیجیے راقم کا مقدمہ "باغ و بہار" مطبوعہ سنگ میل پبلی کیشنز (لاہور: 1981ء)

مذہبی دل آزاری والی کتب پر بھی پابندی لگائی جاتی رہی ہے جبکہ فلموں میں غیر اخلاقی مناظر، فحش گیتوں اور عریاں رقصوں پر احتساب کے لیے حکومت نے فلم سنسر بورڈ قائم کر رکھا ہے۔

سوز خوانی:

مرثیہ پڑھنے کا وہ انداز جس سے سامعین کے دلوں میں گداز پیدا ہو اور آنکھوں سے آنسو رواں ہو جائیں۔ سوز خواں کے لیے موسیقی سے واقفیت لازم ہے کیونکہ موسیقی ہی سے مرثیہ میں "سوز" والی خصوصیات پیدا ہو سکتی ہیں۔ سوز خواں بالعموم معروف مرثیہ نگاروں کے مراثی سناتے ہیں۔ لکھنؤ کی مخصوص تہذیبی فضا نے جہاں مرثیہ کو فروغ دیا وہاں سوز خوانی نے بھی باقاعدہ فن کی صورت اختیار کر لی۔ سوز خواں لحن کے ساتھ ساتھ

آواز کے زیر و بم سے الم کا تاثر پیدا کرتا ہے۔

سہ حرفی:

تین مصرعوں والی نظم مگر انداز و اسلوب میں ہائیکو سے جداگانہ۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اس کے نام میں ''حرف'' مصرع کے متبادل کے طور پر استعمال ہوا ہے۔ اس لحاظ سے ''سہ حرفی'' کے بجائے اسے ''سہ مصرعی'' کہنا چاہیے جیسے تین پنکھڑیوں کا پھول ''سہ برگ'' کہلاتا ہے۔

ماہ طلعت زاہدی کی ایک سہ حرفی دیکھیے:

چمن کے بیچ پون سے کلام کرتا ہے
وہ آہوانِ رمیدہ کو رام کرتا ہے
عجیب شخص رہا ہوگا میر کا محبوب

ooOoo

احسان الحق
بی.ایس اردو
0313-9443348

شاعرانہ انصاف(Poetic Justice)

شاعرانہ انصاف کی اصطلاح سب سے پہلے تھامس ریمر (Thomas Rymer) نے اپنی کتاب(1670) "Tragdies of the Last Age Considerd" میں استعمال کرتے ہوئے اس امر پر زور دیا تھا کہ ڈراموں کے اختتام پر نیک کرداروں کو ان کی نیکی کا صلہ اور بدکرداروں کو ان کی بدی کی سزا دی جانی چاہیے۔ یہ سوچ اس تصور کی ضمنی پیداوار تھی کہ ادب سے اخلاقی اصلاح کا کام بھی لیا جانا چاہیے مگر جدید ڈرامہ اور ادبی تخلیقات میں اب یہ اندازِ نظر مروج اور مقبول نہیں رہا۔ البتہ ہماری فلموں میں اس کا مظاہرہ دیکھا جاسکتا ہے جہاں آخر میں ولن کو بطورِ خاص ذلیل کیا جاتا ہے۔

شاعری (عربی، اسمِ مونث)

تمام تاریخ انسانی میں انسان کی ارفع ترین تخلیقی صلاحیتوں نے شاعری کی صورت میں اظہار پایا۔ ہر عہد، معاشرہ اور ثقافت میں تخلیقی شخصیات نے (بالعموم) سب سے پہلے شاعری ہی کو جذبات و احساسات، تخیل و تصور، رُشد و ہدایت، پیغام حتیٰ کہ تفریح کے لیے بھی شاعری سے کام لیا۔ شاعری کلامِ موزوں سمجھی جاتی ہے، اظہار میں تنوع کی مناسبت سے مختلف شعری اصناف نے جنم لیا۔ اردو میں غزل، قصیدہ، مرثیہ، مثنوی، نظم، رباعی وغیرہ معروف اصناف ہیں۔ ان اصناف کی جداگانہ ہیئت ہے اور مخصوص اسلوب۔

شعر کے لغوی معنی جاننا، معلوم کرنا اور اسی مناسبت سے شاعر جاننے والا ہے۔ دیکھا جائے تو لغوی معنی میں شاعر کا کسب آجاتا ہے یعنی ایسا شخص جو ایک طرف حقائق کا عارف ہے تو دوسری جانب شاعری کے رموز سے واقف ہے۔ شعر کے لغوی معنی کی رعایت سے شاعری معلوم کی گئی باتوں (جذبات، احساسات، تصورات وغیرہ) کا بیان قرار دی جاسکتی ہے۔

شاعری کی بھی خواب جوانی کی مانند لاتعداد تعبیریں کی گئیں، ہر زبان اور ثقافت میں لیکن یہ نہ سمجھا جاسکا کہ کیوں ایک شخص شاعر بن جاتا ہے جبکہ لاتعداد افراد اس صلاحیت سے محروم رہ جاتے ہیں، چنانچہ اساطیر سے لے کر جدید نفسیات تک اس ضمن میں متعدد توجیہات کی گئیں۔ فلسفہ اور علم کے رسیا یونانی جب شاعری سے وابستہ تخلیقی عمل کو نہ سمجھ پائے تو انہوں نے اپنی اساطیر میں نو دیویوں کو فنون لطیفہ کی سرپرست قرار دے کر انہیں "Muse" کا اجتماعی نام دیا (میوزک اور میوزیم، میوز ہی سے بنائے گئے) ہندو اساطیر میں سرسوتی دیوی شاعری کی مُربّی ہے۔

افلاطون کے بموجب میوز جس پر مہربان ہوتی ہے اس میں ربانی جنون (DivineInspired madness) پیدا کر دیتی ہے، لہٰذا اس کے بغیر محض علم و مطالعہ کی بنا پر شاعری ممکن نہیں۔ چنانچہ ماضی میں شعراء کی شخصیت کی پیچیدگیوں، کرداری بوالعجبیوں، اعصابی خلل اور غیر معمولی ذہنی کیفیات کو اس اساطیری تناظر میں سمجھا جاتا تھا۔

جدید نفسیات (بالخصوص فرائیڈین تحلیلِ نفسی) میں شاعری کا باعث ابنارملٹی قرار دی گئی۔

مغرب کی حد تک ''ایلیڈ'' اور ''اوڈیسی'' کے خالق نابینا ہومر (تقریباً 8 تا 11 صدی ق۔م) کو پہلا شاعر تسلیم کیا جاتا ہے۔ یونانی زبان میں نابینا کے لیے HomeRous کا لفظ مستعمل تھا۔

یونانی شاعری کو نقل (Memesis) قرار دیتے تھے۔ چنانچہ ارسطو نے ''بوطیقا'' (Poetics) میں شاعری کو فطرت کی نقالی قرار دیا تھا جبکہ ارسطو کا استاد افلاطون شاعری (اور ڈرامے) کے حق میں نہ تھا۔ اس کے خیال میں یہ اُس بلند و برتر اور ہر لحاظ سے مکمل عالمِ امثال (World of Ideas) کا عکس ہے جبکہ شاعری (اور ڈرامے) میں اُس عالم کی نقل کی جاتی ہے جو خود عالمِ امثال کی نقل ہے، لہٰذا شاعری صداقت سے تین درجہ کی دوری پر ہے۔ مزید، شاعری جذبات میں اشتعال تو پیدا کرتی ہے لیکن ان کی تسکین کا سامان مہیا نہیں کرتی، یوں انسان کے کردار و عمل میں عقل کی گرفت کمزور ہو جانے سے فرد غیر سماجی افعال کا مرتکب ہو کر معاشرہ کے لیے نقصان کا باعث بن سکتا ہے۔ اسی لیے اس نے اپنی ''جمہوریہ'' میں سے شاعروں کو جلاوطن کر دیا تھا جبکہ اس کے برعکس جوش ملیح آبادی کے بقول:

''سچے شاعر کائنات کے اتالیق ہوتے ہیں۔''

(''مقالاتِ زریں'' بحوالہ: جوش شناسی۔ شمارہ 3۔ ص: 19)

جبکہ سارتر کے بقول:

''شاعری دیومالا پیدا کرتی ہے اور نثر پورٹریٹ۔''

(بحوالہ ''سارتر کا ادبی نظریہ'' از قمر جمیل۔ ''بادبان'' کراچی۔ اکتوبر۔ دسمبر: 2008ء)

مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے:

1۔ مسعود حسن رضوی ادیب ''ہماری شاعری'' (لاہور: 1986ء)

2۔ عزیز حامد مدنی ''جدید اردو شاعری'' (2 حصے، کراچی ۔1990ء۔1994ء)

3۔ ادریس صدیقی ''اردو شاعری کا تنقیدی جائزہ'' (کراچی: 1971ء)

شُترگربہ

جس طرح شکل اور جسامت کے لحاظ سے اونٹ (شُتر) اور بلی (گربہ) میں کوئی مناسبت نہیں، لہٰذا دونوں کا ایک سانس میں نام نہیں لیا جا سکتا اسی طرح شعر میں تم اور تو، آپ اور تو طرزِ خطاب ناپسندیدہ ہے۔ داغ نے اپنے شاگردوں کے لیے جو منظوم پند نامہ تحریر کیا، اس میں وہ لکھتے ہیں:

ایک مصرع میں ہو تم دوسرے میں تو
یہ شُتر گربہ ہے میں نے بھی اسے ترک کیا

طرزِ خطاب کے علاوہ پست مضمون، خیال، تمثال، تشبیہوں کی یک جائی بھی نامناسب ہے۔

شِعر (عربی، اسمِ مُذکر)

اگرچہ لغوی معنی جاننا، دریافت کرنا یا باریک بینی جبکہ اصطلاحی معنی میں کسی اچھوتے خیال، گہری رمز یا تخیل پر مبنی بات کو موزوں الفاظ کی حسنِ ترتیب سے یوں بیان کرنا کہ وزن کی وجہ سے خوش آہنگ محسوس ہو۔

جہاں تک شعر کے لغوی معنی کا تعلق ہے تو سید عابد علی عابد مقالہ بعنوان ''شعر'' میں لکھتے ہیں: ''شعر بالکسر یعنی بہ کسرہ اول کسی بات کے پانے کو یا اچھی طرح جان لینے کو کہتے ہیں اور کسی نکتے پر مطلع ہو جانے کو بھی اصطلاح میں، یہ وہ سخن موزوں ہے کہ قصد قائل شامل تخلیق ہو۔'' (''تنقیدی مضامین'' ص: 10)

''شعر بھی شعور کا مادہ ہے اور شعور کے معانی میں صاحب غیاث نے دانش و دریافتن یعنی جاننا یا لینا، دریافت کرنا بتائے ہیں۔ صاحبِ منتخب لکھتے ہیں کہ شعر سخن موزوں و مقفیٰ کو کہتے ہیں۔'' (ایضاً/ص: 11)

مولوی نجم الغنی رام پوری ''بحر الفصاحت'' (ص: 51) میں (بحوالہ: مُرات آفتاب نما، روضۃ الاحباب، تذکرۂ دولتِ شاہی، زین القصص، روضۃ الصف، کامل التواریخ اور تفسیر معالم التنزیل) یہ دلچسپ

روایت بیان کرتے ہیں کہ شعر گوئی حضرت آدم سے شروع ہوئی۔ قابیل کے ہاتھوں ہابیل کے قتل پر انہوں نے منظوم مرثیہ کہا۔ اس کی تائید میں امیر خسرو اور مرزا صائب کے یہ اشعار نقل کیے ہیں:

ماہمہ در اصل شاعر زادہ ایم
دل بایں محنت نداز خود دادہ ایم
آنکہ اول شعر گفت آدم صفی اللہ بود
طبع موزوں حجت فرزندی آدم بود

لیکن مخشری اور امام فخر الدین رازی اسے درست تسلیم نہیں کرتے جبکہ عبداللہ بن عباس کے بموجب حضرت آدم سُریانی زبان بولتے تھے اور یہ مرثیہ بھی سریانی ہی میں تھا۔ بعد میں اس کا سریانی سے عربی میں ترجمہ ہوا۔ (ص:52۔ پر اشعار درج ہیں)

عربی زبان اور شعر کا موجد مُعرب بن قحکان سمجھا جاتا ہے۔ اس سلسلہ میں خلجان بن ادہم (کاتب ہود علیہ السلام) اور اشعر بن سبایمنی کے نام بھی لیے جاتے ہیں۔ جہاں تک فارسی زبان کا تعلق ہے تو سب سے پہلے شعر کہنے والوں کے یہ اسماء مرقوم ہیں۔ بہرام گور، یعقوب بن لیث صفار، حکیم ابوحفص سعدی جبکہ رودکی پہلا صاحبِ دیوان شاعر ہے (بحر الفصاحت:ص۔55) عربی میں شعر اور اسی مناسبت سے شعراء کے دو طبقات بنائے گئے۔

''الشعر من الحکمۃ'' (حکیمانہ اشعار) اور ''الشعراء من الفارون'' (فساد برپا کرنے والے) موسیقی کے جائز اور ناجائز ہونے کی مانند شعر کو بھی مشکوک سمجھا جاتا رہا ہے۔ (وجہ؟ دلوں پر اثر اندازی) مگر امام غزالی نے ''احیاء العلوم'' میں ان دلائل کے ساتھ اسے جائز قرار دیا۔

''وزن دار کلام بامعنی اور اس کا نام شعر ہے اور یہ نہیں نکلتا مگر گلوئے انسان سے، پس اس کے مباح ہونے کا حکم قطعی کیا جاتا ہے۔ یہ اس واسطے کہ نہیں زیادہ ہوا مگر ہونا اس کا بامعنی اور کلام بامعنی حرام نہیں ہے اور آواز خوش، وزن دار بھی حرام نہیں ہے۔ پس جب حرام نہیں ہوتی ایک ایک بات، پس کہاں سے حرام ہوگا مجموعہ؟ ہاں اس کے مضمون میں دیکھا جائے گا۔ پس اگر اس میں کوئی ممنوع بات ہے، حرام ہے، نثر اور نظم دونوں میں اور حرام ہے اس کا بولنا، خواہ نغمے اور خوش آوازی سے ہو یا بے نغمے کے۔'' (''بحر الفصاحت'' حصہ اول۔ص:68)

اگر خود بخود، بلا کسی مقصد وارادہ یا شعوری کاوش، شعر، موزوں الفاظ اور مناسب بحر میں وارد ہو جائے تو اسے فی البدیہہ شعر کہا جاتا ہے۔ مشرقی شعری تنقید میں فی البدیہہ کو زیادہ بہتر اور اسی لیے زیادہ پسند کیا جاتا رہا ہے مگر مولانا حالی نے ''مقدمۂ شعر و شاعری'' میں فی البدیہہ شعر کو چنداں

اہمیت نہیں دی۔
عرب حکماء نے شعر محمود (شرع کے مطابق پاکیزہ اور اخلاقی باتیں) اور شعر مذموم (خلافِ شرع اور غیر اخلاقی باتوں) کی صورت میں شعر کی تقسیم کی اور اسی مناسبت سے شعراء کے دو فرقے قرار پائے، فرقہ محمودیہ اور فرقہ مذمومیہ۔

شعریت:

اس اصطلاح کا قطعی مفہوم طے نہیں کیا گیا لیکن بالعموم اس سے شاعری کی تاثیر، مزا، لطف مراد لی جاتی ہے۔ شعریت دراصل شاعری سے وابستہ جمالیاتی احساس کی ترجمان ہے یعنی کن خوبیوں کی بنا پر شاعری کا مطالعہ پُر اثر، پُر تاثیر اور پُر لطف جمالیاتی تجربہ میں تبدیل ہو جاتا ہے، لہٰذا شعریت شاعرانہ اسلوب کا مسئلہ بن جاتی ہے۔ س لیے اصولاً تو اس ضمن میں شاعری میں پیش کردہ مقصد، پیغام، موضوع، خیال، تصور یا مسئلہ سے سروکار نہ ہونا چاہیے لیکن اگر اسلوب کی جمالیات سے شاعری کا موضوع بھی ہم آہنگ ہو تو شعریت دوبالا ہو جائے گی۔
فانی بدایونی کے بقول:
"شعر کے لیے جو سب سے زیادہ ضروری چیز ہے وہ شعریت ہے اگر شعر شعریت سے عاری ہے تو موزونیت اس کی تلافی نہیں کر سکتی ہاں اسے نظم کا درجہ دیا جا سکتا ہے۔"

شعور کی رو (Stream of Consciousness)

امریکی نفسیات داں ولیم جیمز نے اپنی معروف تالیف "Principles of Psychology" (1890) میں یہ نظریہ پیش کیا کہ شعور ساکت نہیں بلکہ یہ ندی کی مانند رواں ذہنی عمل ہے۔ جس طرح ندی میں لہر کے بعد لہر آتی ہے اور یہ سلسلہ ہمیشہ جاری رہتا ہے اسی طرح شعور میں لہروں کی مانند خیالات کا سلسلہ جاری رہتا ہے اور یہ کبھی نہیں رکتا۔
جدید افسانہ اور شاعری میں باطنی کیفیات کی عکاسی اور بعض ذہنی عوامل کی تصویر کشی کے لیے شعور کی رو سے کام لیا جاتا ہے۔
اگرچہ شعور کی رو، تلازمِ خیال سے مشابہہ نظر آتی ہے لیکن شعور کی رو نسبتاً زیادہ پیچیدہ لاشعوری

محرکات سے جنم لیتی ہے۔ ''ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز'' کے بموجب فرانسیسی ناول نگار Edouard Dujardin نے 1888ء میں تحریر کردہ ناول "Les Laubiers sont couples" میں شعور کی رو استعمال کی اس کے بعد جیمز جوائس کے معروف ناول (1922)"Ulysis" میں اس کا استعمال کیا گیا۔ اس کے بعد ورجینیا وولف، ہنری جیمز اور ولیم فاکنر نے اس ضمن میں خصوصی شہرت حاصل کی اسے ''داخلی خود کلامی'' (Interior Monologue) بھی کہا گیا ہے۔

اردو تنقید کی یہ بدقسمتی ہے کہ انگریزی اصطلاحات کو ان کے درست تناظر میں سمجھے بغیر یوں ہی انکل پچو استعمال کرلیا جاتا ہے۔ اس ضمن میں رومانویت اور شعور کی رو کی مثال دی جاسکتی ہے۔ اردو ناقدین نے اگر علامہ اقبال، فیض احمد فیض، اختر شیرانی اور احمد فراز کو رومانی شاعر کہا تو قرۃ العین حیدر کے ناول ''آگ کا دریا'' کو شعور کی رو قرار دے دیا۔

شکاگو ناقدین (Schicago Critics)

تیسری دہائی میں امریکہ میں شکاگو ناقدین کے نام سے ایک ایسے گروپ کی تشکیل ہوئی جنہوں نے قدیم یونانی اور رومن فلاسفروں، دانشوروں اور ناقدین کے تصورات کے احیاء پر زور دیتے ہوئے تمام جدید تصوراتِ نقد سے عدم دلچسپی کا اظہار کیا۔ اس ضمن میں ارسطو کی ''بوطیقا'' کو خصوصی اہمیت دی گئی۔ اس لیے بعض اوقات انہیں "New Aristotelians" بھی کہا گیا۔ ارسطو کے علاوہ افلاطون اور لان جائی نس سے بھی خصوصی رغبت کا اظہار کیا گیا۔ جدید تصوراتِ نقد میں یہ ایسا گروپ تھا جس نے ''جدید'' کے مقابلہ میں ''قدیم'' کی اہمیت پر زور دیا۔

ایلڈر اپلسن نے مقالہ "An Outline of Poetic Theory" میں اس خیال کا اظہار کیا:

> ''اگر واقعی کوئی شکاگو منشور ہے تو اس کا مقصد صرف تنقید کو تنقیدی نگاہ سے دیکھنے کی اہمیت اجاگر کرنا ہے۔ مروج تنقیدی فارمولوں کی آنکھیں بند کر کے تقلید نہیں کی جاسکتی۔ ہمیں ماضی سے جو تنقیدی ورثہ ملا، ہم اس مقصد کے لیے اس سے استفادہ ہی نہیں کرسکتے بلکہ بظاہر مردہ نظریات کے قالب میں نئی روح پھونک کر انہیں سودمند اور زندہ مباحث میں بھی تبدیل کیا جاسکتا ہے۔''

شکاگو ناقدین میں یہ حضرات نمایاں ہیں۔ ایلڈر اپلسن، آر ایس کرین، رچرڈ میکون، برنارڈ وین برنی اور ڈبلیو آر کیٹ۔

شکستِ ناروا:

ناوک حمزہ پوری مقالہ بعنوان ''شکست ناروا... ایک عروضی ولسانی عیب'' میں لکھتے ہیں:

''اس سقمِ سخن کی ایجاد کا سہرا بندھتا ہے کامل الفن اور استادِ سخن نامور شاعر حضرت مولانا حسرت موہانی کے سر، مولانا سے قبل نہ صرف یہ کہ اردو بلکہ فارسی و عربی زبان کے شعراء کاملین تک اس عیب سے ناواقف تھے۔ مولانا کو سب سے پہلے اس کا عرفان حاصل ہوا۔ چنانچہ انہوں نے انکشاف کیا:

فارسی اور اردو شاعری میں جو بحریں مروج ہیں، ان میں سے بعض کی خصوصیت یہ ہے کہ ہر مصرعے کے دو ٹکڑے ہو جایا کرتے ہیں، ایسے تمام اشعار میں اگر مصرعے کے علیحدہ ٹکڑے نہ ہو سکیں بلکہ ایسا ہو کہ کسی لفظ یا فقرے کا ایک حصہ ایک ٹکڑے میں اور دوسرا حصہ دوسرے ٹکڑے میں لازمی طور پر آتا ہو تو یہ بات یقیناً معیوب سمجھی جائے گی اور شاعر کی کمزوری پہ دلالت کرے گی۔ شکستِ ناروا اسی کا نام ہے۔'' (''نکاتِ سخن'' اشاعتِ اول ص:100)

حمزہ صاحب نے اس ضمن میں جو متعدد اشعار بطور مثال درج کیے ہیں ان میں اصغر گونڈوی کا یہ شعر بھی شامل ہے:

ہر اک دھڑکن سے دل کی دوست کا مجھ کو پیام آیا
محبت میں خدائے آرزو پہ کیا مقام آیا

مصرع اولیٰ میں ''دوست'' اور مصرع ثانی میں ''آرزو'' دونوں الفاظ ٹوٹ پھوٹ کا آدھا اِدھر آدھا اُدھر جا پڑے۔''

مقالہ مطبوعہ ''ادبی گزٹ'' شمارہ نمبر 1، 2010ء (مئوناتھ بھنجن، یوپی، انڈیا)

شکل ساز نظم:

ایسی نظم جو کسی خاص شکل، صورت، ہیئت، شبیہ میں یوں لکھی جائے کہ وہی صورت اختیار کر لے جو نظم کا موضوع ہو۔ ڈاکٹر اسلم حنیف کی ''شکل ساز نظم'' سہ ماہی ''کوہسار'' بھاگلپور۔ (شمارہ 165۔ جنوری

2006ء) میں چھپی ہے۔ انگریزی میں بھی مربع، مثلث، دائرہ وغیرہ کی صورت میں شکل ساز نظموں کے تجربات کیے گئے ہیں۔

شہرآشوب (فارسی۔اسمِ مذکر)

فرہنگِ آصفیہ کے بموجب فارسی لفظ آشوب کے یہ معانی ہیں ''پریشانی، شوروغوغا، غل غپاڑہ، بکھیڑا، طوفان، غدر، بلوہ، فساد، فتنہ، انحراف، سرکشی، غبار، آنکھ کی سرخی اور گدلا پن۔'' گویا آشوب کے تمام معانی منفی صورتحال کے ترجمان ہیں اور یہی صنفِ سخن ''شہرآشوب'' کا جواز ہے۔

شہرآشوب ایسی نظم ہے جس میں کسی ملک/ خطہ/ حکومت کی تباہی کے حوالہ سے وہاں کی تہذیب و تمدن اور مجلسی زندگی کے ابتر ہونے اور اہلِ علم، اہلِ خرد، اہلِ قلم، اہلِ حرفہ، اہلِ ہنر کے برباد ہونے کا ماتم کیا گیا ہو۔ ڈاکٹر سیّد عبداللہ مقالہ ''شہرآشوب کی تاریخ'' میں یوں لکھتے ہیں:

> ''کسی نظم کا شہرآشوب کی صنف میں شامل ہونا اس بات پر موقوف ہے کہ اس میں چند بنیادی اوصاف و شرائط موجود ہوں۔ اولین شرط اس نظم کی یہ ہے کہ اس میں کسی شہر (یا ملک) کے مختلف طبقوں کا ذکر ہو، علی الخصوص کاریگروں اور پیشہ وروں کا ذکر ہو، دوسری شرط اس نظم کی یہ ہے کہ اس میں اقتصادی اختلال یا کسی حادثے کی وجہ سے سیاسی اور مجلسی پریشانی کا ذکر ہو۔''

(''مباحث'' ص:166)

پروفیسر اقتدار حسین صدیقی مقالہ ''اردو میں شہرآشوب اور اس کا تاریخی پس منظر'' (مطبوعہ ماہنامہ '''ایوانِ اردو''، دہلی، دسمبر 2010ء) میں لاہور کے مسعود سعد سلمان کو شہرآشوب کا موجد قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''ہم کو شہرآشوب کے عنوان سے نظمیں پہلی مرتبہ صرف مسعود سعد سلمان (م 1121ء) کے دیوان میں ملتی ہیں لہٰذا گمان یہی ہے کہ یہی اس صنفِ سخن کے موجد ہیں اور انہوں نے اس کو تفننِ طبع کے طور پر رائج کیا۔ یہ نظمیں چھوٹے اور بڑے قطعات کی شکل میں دوبیت سے لے کر آٹھ اور نو بیت پر مشتمل ہیں۔ ان میں کسی سنجیدہ موضوع کے بجائے مختلف پیشہ ور گھروں کے نوعمر لڑکوں کے خدوخال کی کشش اور حسن و جمال کا طنز و مزاح کے طور پر ذکر ملتا ہے۔ ہر قطعہ کا عنوان جیسے ''یار عنبر فروش

راگویند' ملتا ہے۔ عنوانات بھی اہم ہیں کیوں کہ ان سے لاہور کے عام لوگوں کے پیشوں اور تجارتی اشیاء پر روشنی پڑتی ہے۔''

پروفیسر صاحب اس ضمن میں مزید لکھتے ہیں:

''مسعود سعد سلمان کی پیروی میں امیر خسرو نے شہر آشوب رباعیات کی شکل میں لکھے۔ ہندوستان کے باہر بھی فارسی شعرا نے ان کا تتبع کرتے ہوئے اس طرح کی نظموں کو شہر آشوب ہی کا نام دیا لیکن سولہویں صدی عیسوی سے سلطنت عثمانیہ (ترکی) کے فارسی شعرا نے اس طرح کی نظمیں لکھنی شروع کیں تو ان کو شہر انگیز کا نام دیا۔ یورپین اسکالر جے۔ڈبلیو۔ گب (J.W.Gibb) کا خیال ہے کہ اس صنفِ سخن کی ابتدا ترکی میں ہوئی۔ ان کی دلیل ہے کہ ترکی کے شاعر مسیحی نے 1510ء میں ادرنہ کے لڑکوں کے بارے میں اشعار کہے اور نظم کو شہر انگیز کا نام دیا۔ وہ کہتے ہیں کہ مسیحی سے پہلے کسی ملک کے فارسی شاعر کے کلام سے معلوم نہیں ہوتا کہ اس موضوع پر اشعار کہہ کر اس صنف کو رائج کیا۔ ڈاکٹر سنیل شرما گب سے اختلاف کرتے ہوئے بجا طور پر کہتے ہیں کہ اگر گب نے مسعود سعد سلمان کے دیوان کا مطالعہ کیا ہوتا تو ان کا یہ خیال نہیں ہوتا۔ دراصل شہر آشوب اور شہر انگیز دونوں کا مفہوم یکساں ہے۔ دونوں سے شہر یا بستی کے رہنے والوں میں نوعمر لڑکوں کے حسن و جمال سے جو اضطراب کی کیفیت پیدا ہوتی ہے اور جس سے پرسکون فضا متاثر ہوتی ہے اس سے مراد ہے۔''

شہر آشوب کا آغاز فارسی میں ہوا اور پھر اردو شعراء نے بھی طبع آزمائی کی۔ اس ضمن میں حاتمؔ، سوداؔ اور نظیرؔ اکبر آبادی نے خصوصی شہرت حاصل کی۔ شہر آشوب زیادہ تر مُسدس میں لکھے گئے لیکن اس کے لیے ہیئت کی قید نہیں جیسے حالی نے غزل میں دہلی کے اجڑنے کا ماتم کیا:

تذکرہ دہلی مرحوم کا اے دوست نہ چھیڑ
نہ سنا جائے گا ہم سے یہ فسانہ ہرگز

شہر آشوب میں کسی مملکت، تہذیب، سلطنت، علاقہ یا شہر کی سیاسی بدنظمی، سماجی ابتری اور اقتصادی بدحالی کو موضوع بنایا جاتا تھا۔ شہر آشوب دراصل موضوع ہے لہٰذا اسے شعری ہیئت سے خلط ملط نہ کرنا چاہیے۔ شہر آشوب غزل کے علاوہ جملہ شعری ہیئتوں میں بھی لکھے جاتے رہے ہیں۔ ڈاکٹر مظفر عباس ''اردو میں قومی شاعری'' میں لکھتے ہیں: ''شمالی ہند میں 1857ء تک جو سیاسی واقعات اور معاشی و معاشرتی کشمکش رونما ہوئی اس خطے کی شاعری میں اس کی بھرپور عکاسی ملتی ہے۔ اس دور میں خصوصی طور پر ان شعراء کے ہاں

آشوبیہ اشعار ملتے ہیں جن میں قومی واجتماعی مسائل کا اظہار کیا گیا ہے۔ میر جعفر زٹلی، شاہ مبارک، آرزو، حاتم، شاکرناجی، انعام اللہ خاں یقین، اشرف علی فغاں، مرزا سودا، خواجہ میر درد، میر تقی میر، میر حسن، مرزا جعفر علی حسرت، قائم چاند پوری، نظیر اکبرآبادی، انشاء اللہ خاں انشاء، راسخ عظیم آبادی، صوفی، جرأت، سعادت یار خاں رنگین، حکیم مومن خاں مومن، مولوی لیاقت علی، بہادر شاہ ظفر، مفتی صدر الدین آزردہ، مرزا غالب، منیر شکوہ آبادی، میر امان علی سحر، وحید الہ آبادی، میر انیس، میر یار علی رند، ارشد علی خاں قلق، واجد علی شاہ، ظہیر دہلوی، میر مہدی حسن مجروح اور نواب داغ دہلوی'' (ص:53)

مزید معلومات کے لیے ملاحظہ کیجیے:

نعیم احمد ''شہرِ آشوب کا تحقیقی مطالعہ'' (علی گڑھ:1979ء)

ooOoo

دلی کے نہ تھے کوچے اوراق مصور تھے
جو شکل نظر آئی تصویر نظر آئی

ص

صِنف:

فرانسیسی لفظ "Genre" کا ترجمہ بالعموم صنف کی صورت میں کیا جاتا ہے۔ ادبی تنقید کی اصطلاح کے طور پر اس سے شاعری اور نثری ادب کی مابہ الامتیاز صورتیں/ ہیئتیں/ اقسام مراد لی جاتی ہیں۔

ادبی درجہ بندی کی اساس بھی صنف پر استوار ہے۔ شاعری کی معروف اصناف یہ ہیں: مثنوی، مرثیہ، قصیدہ، غزل، نظم، آزاد نظم، نثری نظم، ہائیکو وغیرہ نثری اصناف میں داستان، تمثیل، ڈراما، ناول، افسانہ، آپ بیتی، سفرنامہ، رپورتاژ وغیرہ۔ ادب کی ہر صنف مخصوص ہیئت کی حامل ہوتی ہے اور ہیئت ہی اس میں تخلیقی اظہار کا انداز و اسلوب طے کرتی ہے۔ اس ضمن میں یہ بھی واضح رہے کہ ایک صنف کئی ہیئتیں اختیار کر سکتی ہے جیسے مرثیہ پہلے مفرد شعر کی صورت میں لکھا جاتا تھا، مربع اور مخمس میں بھی لکھا گیا اور آخر میں مُسدس کی ہیئت مقبول ہو گئی۔

مزید معلومات کے لیے مطالعہ کیجیے:

صفی مرتضٰی، سیّد ''اصنافِ ادب کا ارتقاء'' (لکھنؤ: 1979ء)

شمیم احمد ''اصنافِ سخن اور شعری ہیئتیں'' (بھوپال: 1981ء)

صنفی تنقید (Genre Criticism)

تنقید میں بالعموم تخلیق سے انفرادی دلچسپی کا اظہار کیا جاتا ہے۔ تخلیق جس صنف سے متعلق ہے بسا اوقات اس کی طرف توجہ نہیں دی جاتی۔ صنفی تنقید اس کے ازالہ کی ایک کوشش ہے۔ اس اندازِ نقد میں تخلیق کا صنف کے تناظر میں مطالعہ کیا جاتا ہے یعنی قصیدہ کا مطالعہ بطور قصیدہ نہیں بلکہ صنف قصیدہ کی ہیئت اور اسلوب کے حوالہ سے کیا جائے گا۔

صنفی تنقید کے ضمن میں یہ امر ملحوظ رہے کہ تخلیق کے مطالعہ میں صنف کو یکسر نظر انداز بھی نہیں کیا جاتا

اور ناقدین صنف کے فنی لوازم کو ملحوظ رکھتے ہوئے تخلیق کا مطالعہ کرتے ہیں۔

صوتیات (Phonetics)

اپنی اساس میں حرف/ لفظ حلق، تالو، زبان، ناک اور ہونٹوں کی مشترک حرکات سے خارج ہونے والی ہوا ہے۔ یوں دیکھیں تو صوتیات آلاتِ صوت سے مشروط ہے۔ اسی لیے اس کی اصطلاحات کا تعلق بھی آلات صوت سے ہے۔ مثلاً حلق سے ہوا (سانس) بلا روک ٹوک گزرنے سے جو آواز پیدا ہوگی اسے ''مُصَوتہ'' (Vowel) کہتے ہیں۔ جب ہوا صرف ناک سے خارج ہو کر آواز پیدا کرے تو وہ ''انفی'' (Nasal جیسے م ن) ہوگی، سانس کے تنگ راستہ سے نکلنے سے پیدا ہونے والی آواز ''صفیری'' (Fricative) (جیسے ف، ز، خ، غ، س، ح، ش) کہلاتی ہے۔ ''مُصَوتہ'' کے برعکس حلق سے ہوا کے اخراج میں کسی طرح کی رکاوٹ ہو تو اسے مُصَمتہ (Consonant جیسے ل، ی، م) کہتے ہیں۔ جب کسی مُصَمتے کی ادائیگی میں پھیپھڑوں پر ضرورت سے زیادہ زور ہو تو اسے ہکاری (Aspirated)...... اردو میں دو چشمی ھ والے الفاظ جبکہ ٹ، ڈ، ڑ، کوزی (Retroflex) آوازیں ہیں۔

صوتیات کی دیگر اصطلاحیں یہ ہیں: مُصَمتہ (Consonant) دوہرا مُصَوتہ (Dipthothong). کثیر الاستعمال مُصَوتہ (High Ranking Consonant) انفی مُصَوتہ (Nasal Consonant) غیر مسموع (Voice Less) مسموع (Voiced) صوتی حِس (Euphony) صوتی جمالیات (Phono Aesthetics) مُصَمتی تکرار (Consonance) آہنگ (Rhythm) صوتی علامت (Sound Symbolism) سکار آواز (Sibilant) صوتیہ (Phoneme) آواز کی ماہیت (Phonology) آواز کی نوعیت (Semiotics) آواز کی علامت (Semantics)

صوتیات میں شعری جمالیات کا مطالعہ ان اصوات کے ذریعہ سے کیا جاتا ہے جو حرف/ لفظ کی اساس بنتی ہیں۔ اس مقصد کے لیے اصوات کی تشکیل سے وابستہ معلومات کا حصول لازم ہے۔

انڈیا میں صوتیات کے ضمن میں خاصا کام ہوا ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

گیان چند جین ''عام لسانیات'' (نئی دہلی: 1985ء)

خلیل بیگ، ڈاکٹر مرزا ''زبان، اسلوب اور اسلوبیات'' (علی گڑھ: 1983ء)

سلیم اختر، ڈاکٹر ''اردو زبان کی مختصر ترین تاریخ'' (لاہور: 2008ء)

صوتی تنافر (عربی۔اسمِ مذکر)

شعر میں ایک حرف یا حروف کی تکرار ثقلِ سماعت کا باعث بن سکتی ہے اسی لیے یہ ناپسندیدہ ہے اور یہی صوتی تنافر ہے۔غالب کا خوبصورت خیال کا حامل یہ شعر اس کی بڑی اچھی مثال ہے:

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم غالب
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

شعر میں پ کی تکرار سے ''پاپا'' پڑھا جاتا ہے۔

ooOoo

ض

ضَرب المثل (عربی، اسمِ موئنث)

ضرب کا لغوی مطلب چوٹ، صدمہ، ٹھپا، مُہر وغیرہ ہیں جبکہ عروض میں بحر کا آخری رکن بھی ضرب کہلاتا ہے۔ ضرب المثل سے مراد ایسا جملہ، کہاوت یا بات ہے جو بطور مثال بیان ہو اور دانشمندانہ انداز میں کسی امر یا نکتہ کی وضاحت کرتے ہوئے، ایک نوع کی دلیل ثابت ہو جیسے:

ناچ نہ جانے آنگن ٹیڑھا۔ نہ نو من تیل ہو گا نہ رادھا ناچے گی

ضرب المثال شعر کی مانند شعوری طور سے تخلیق نہیں کی جاتیں۔ انہیں لوک وِدّیا سمجھا جا سکتا ہے اور مخصوص کلچر انہیں جنم دیتا ہے جیسے مندرجہ بالا مثالوں میں ''ناچ'' ہے۔ ناچ ہندو کلچر کی جمالیات میں سے ہے۔ اس لیے ناچ کے حوالہ سے بات کی گئی۔ عرب، ایران یا یورپ کے اور کسی ملک میں کسی اور حوالے سے مختلف نوعیت کی ضرب المثال ملیں گی۔

محاورہ کی مانند ضرب المثل سے بھی بات میں مزا پیدا ہو جاتا ہے۔

ooOoo

ط

طباق (عربی۔ اسمِ مذکر)

اگر چہ طباق بڑی رکابی کے لیے مستعمل ہے لیکن یہ وہ شعری صنعت ہے جس میں Binary Opposites یعنی باہم متضاد الفاظ لائے جاتے ہیں۔ اسے تضاد اور تقابل بھی کہتے ہیں جیسے غالب کے یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

رخِ نگار سے ہے سوزِ جاودانیِ شمع
ہوئی ہے آتشِ گل، آبِ زندگانیِ شمع

محبت میں نہیں ہے فرق جینے اور مرنے کا
اسی کو دیکھ کر جیتے ہیں جس کافر پہ دم نکلے

طربیہ (Comedy)

ہماری زبان بلکہ اردو ادب میں بھی طربیہ (Comedy) کا لفظ مزاحیہ ڈراموں، تحریروں اور شعری کے لیے استعمال ہوتا ہے مگر ارسطو "بوطیقا" میں طربیہ سے یہ مفہوم مراد نہیں لیتا بلکہ اس کے بموجب ڈراما کی وہ قسم ہے جو المیہ کے متضاد ہے۔ اس نے طربیہ کی ان الفاظ میں تعریف کی ہے کہ طربیہ بری سیرتوں کی نقل ہے۔

مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے:

ارسطو "بوطیقا" (مترجم: عزیز احمد۔ کراچی: 1993ء)

طرزِ احساس:

معاشرہ کی سیاسی، اقتصادی، مذہبی اور عمرانی صورتحال کے تناظر میں ماضی کی تخلیقی روایات، تنقیدی

مُسلّمات، جمالیاتی معیارات اور ممنوعہ موضوعات کے بارے میں قلم کار کے مخصوص طرزِ فکر کی اساس مہیا کرنے والے جذبات واحساسات۔ طرزاحساس کی تشکیل میں ادیب کی تعلیم، مطالعہ اور مشاہدہ کے ساتھ ساتھ جرأت اظہار بھی لازم ہے۔ اگر قلم کار "Status Quo" کا قائل ہے تو وہ انتزمعاشرہ کے داخلی تضادات کے خلاف لب کشا نہ ہوگا۔ اگر وہ "Non Conformist" ہے تو صورتحال کی تبدیلی کے لیے قلم کو موثر ہتھیار کے طور پر استعمال کرے گا۔ اگر وہ بنیاد پرست ہے تو مذہبی تناظر تلاش کرے گا۔

ہر نوع کا قلم کار کسی نہ کسی طرزِ احساس کا حامل ہوتا ہے۔ فرق اس سے پڑتا ہے کہ مثبت اور منفی کے بارے میں اس کا تخلیقی رویہ کیسا ہے۔ کیا وہ سمجھوتہ پسند ہے؟ منصب ومراعات کا خواہاں ہے یا خودی نہ بیچ غریبی میں نام پیدا کرنے کا قائل ہے۔ طرزاحساس کی تشکیل میں شعوری عوامل کے ساتھ ساتھ ادیب کی تخلیقی شخصیت کی نفسی اساس بھی خاصا اہم کردار ادا کرتی ہے۔ اسی سے فیض احمد فیض، ن م راشد، میراجی اور مجید امجد میں فرق پیدا ہوتا ہے۔

طنز (Satire)

اردو تنقید میں طنز ومزاح کا ایک سانس میں یوں نام لیا جاتا ہے گویا یہ مترادف ہوں جبکہ ایسا نہیں۔ تلخی، استہزا، خشونت، نفرت کا تخلیقی اظہار طنز ہے۔ اگرچہ طنز ہنسی سے مشروط ہے لیکن مزاح کی ہنسی میں تفنن ہوتا ہے اور خوش وقتی کے لیے بھی مزاح سے کام لیا جا سکتا ہے لیکن طنز بغرض اصلاح ہوتی ہے۔ اسی لیے طنز نگار معاشرتی تضادات، افراد کی کرداری کجی، منافقت یا ہر وہ چیز جسے وہ ناپسند کرتا ہو، طنز کا ہدف بنا کر اس کا مضحکہ اڑاتا ہے۔ اسی لیے بعض اوقات طنزیہ تحریر خاصی زہریلی تحریر ثابت ہوتی ہے۔

طنز کو شکر چڑھی کڑوی گولی سمجھا جا سکتا ہے۔ طنز سماجی، سیاسی اور معاشرتی کردار ادا کرتی ہے اسی لیے اعلیٰ سطح کی فنکارانہ طنز کیتھارسس کا کام کر سکتی ہے جبکہ نچلی سطح کی غیر فنکارانہ طنز پھبتی، فقرہ بازی، ہزل، مسخرگی بلکہ گالی تک میں اظہار پاتی ہے۔ اردو صحافت میں طنزیہ سیاسی نظموں اور کالموں کی جداگانہ اور مضبوط روایت ملتی ہے۔ دیکھیے:

فوزیہ چودھری، ڈاکٹر ''اردو کی مزاحیہ صحافت'' (لاہور: 2000ء)

ooOoo

ع

عالمگیریت:

ان دنوں Globlization کا چرچا عام ہے یعنی تمام جغرافیائی، تاریخی، مذہبی، سیاسی، لسانی اختلافات کے باوجود افراد و اقوام ایک عالمی برادری کے رکن ہیں (یا ایسا ہونا چاہیے) بظاہر تو یہ پرکشش تصور اور اعلیٰ آئیڈیل نظر آتا ہے لیکن عملاً نہ صرف یہ کہ ناممکن ہے بلکہ 9/11 کے بعد کی صورتحال نے مسلمانوں کے خلاف جس تعصب اور نفرت کو جنم دیا ہے اس تناظر میں تو یہ خاصا مضحکہ خیز بھی محسوس ہوتا ہے۔ ادھر تہذیبوں کے تصادم (جس کے نتیجہ میں مذہبی تصادم لازم قرار پاتا ہے) جیسے نظریات علمی سطح پر بالواسطہ طور پر عالمگیریت کی تردید کرتے ہیں۔

مزید دیکھیے: ''خیابان'' (شعبہ اردو، جامعہ پشاور، خزاں 2006ء)
عالمگیریت کے موضوع پر منعقدہ سیمینار کے مقالات

عبرانی (عربی: اسمِ مونث)

دنیا کی قدیم ترین اور یہودیوں کی زبان، انگریزی میں اسے Hebrew کہتے ہیں۔ یہودیوں کی مقدس کتاب توریت (عہد نامہ عتیق Old Testament) بھی عبرانی ہی میں تھی اسی لیے یہودیوں کے لیے یہ مقدس اور آسمانی زبان ہے۔ اس کی قدامت یہودی نسل جتنی ہے جو اندازاً دس ہزار برس قبل مسیح ہے۔ یہودیوں کے زوال، غلامی اور مختلف ممالک میں آبادکاری کے نتیجہ میں عبرانی ختم ہوگئی اور سنسکرت کی طرح مردہ زبان قرار پائی مگر ایک اولعزم روسی یہودی الیزر بن یہودا (Eliezer ben Yahuda پیدائش: 1858ء۔ وفات: 1952ء) نے اس مردہ زبان کو زندہ کرنے کے لیے مہم کا آغاز کیا۔ اس مقصد کے لیے اس نے سب سے پہلے تو ناموں کو عبرانی میں تبدیل کرنے کی تلقین کی۔ گھر میں اور حلقۂ احباب میں عبرانی میں گفتگو کا آغاز کیا، عبرانی کی لغت مرتب کی اور بالآخر عبرانی کو اتنی ترقی دے دی کہ جب اسرائیل کا قیام عمل میں لایا گیا تو عبرانی سرکاری اور قومی زبان کا کردار ادا کرنے کے لیے مکمل طور پر تیار تھی۔ 22 حروف پر مشتمل

عبرانی دائیں سے بائیں جانب لکھی جاتی ہے۔عبرانی کیلنڈر عیسوی کیلنڈر سے 3760 برس قدیم ہے اور اسرائیل میں یہی کیلنڈر رائج ہے۔

مزید تفصیلات کے ملاحظہ کیجیے:''اسرائیل میں عبرانی زبان کا مقام'' از پروفیسر ڈاکٹر محمود احمد (مطبوعہ:''اخبار اردو'' اسلام آباد۔جنوری 2005ء)

عرُوض (عربی: اسمِ مُذکر)

''مکہ معظمہ کا نام بیت اللہ، کعبۃ اللہ، کعبہ، ہر بیت کے مصرعہ اول کے جزو اخیر کا نام (اسم مونث) وہ علم جس سے بحور اشعار کے وزن معلوم ہوتے ہیں، چونکہ خلیل بن احمد کو کعبۃ اللہ میں اس علم کا الہام ہوا تھا اس وجہ سے تعظیماً و تبرکاً یہ نام رکھا گیا۔'' فرہنگِ آصفیہ میں درج معانی کے علاوہ بھی عروض کے متعدد معانی ملتے ہیں جیسے طرف، گوشہ، کنارہ، بادل، حاجت، پہاڑی راستہ وغیرہ۔

عبدالرحمٰن خلیل بن احمد (پیدائش: بصرہ 103ھ۔ وفات 167ھ) نے مکہ کے ایک بازار سے گزرتے وقت دیگوں پر ایک خاص ترتیب سے پڑتے ہتھوڑوں سے پیدا ہونے والے آہنگ سے اشعار کے وزن کا پیمانہ بصورتِ بحر مقرر کیا۔

شاعری الہام ہی سہی لیکن الہام کو بھی اظہار و ابلاغ کے لیے سانچہ چاہیے، لہٰذا شاعری میں اشعار کے وزن/ بحر کو بھی درست اور موزوں ہونا چاہیے اور عروض اسی عمل کے تجزیہ کا نام ہے۔

خلیل بن احمد نے 15 بحریں ایجاد کیں جن کے نام یہ ہیں۔طویل، مدید، بسیط، کامل، وافر، رجز، رمل، منسرح، مضارع، سریع، خفیف، مجتث، مقتضب، متقارب، ہزج۔اس کے بعد ابوالحسن اخفش نے متدارک، بحر جدید، مولانا یوسف نیشاپوری نے قریب اور اس کے بعد مشاکل وضع کیں، اب کل بحروں کی تعداد 19 ہے۔

(بحوالہ: ذوقی مظفر نگری، علامہ ''تسنیم الفصاحت والعروض'')

عرُوض شعر کے اوزن کی پرکھ کا علم ہے۔دراصل ہر لفظ اپنی اصل میں مخصوص نوعیت کی صوت ہوتا ہے اور تحریر الفاظ کی اساس بننے والی اصوات کی املائی صورت ہے۔یوں دیکھیں تو عرُوض الفاظ کی اصوات کی پیمائش کا علم قرار پاتا ہے۔شعر میں لفظ خاص ترتیب سے آنے کے بعد جمالیاتی آہنگ پیدا کرتے ہیں اسی لیے عروض منظوم کلام کے لیے ہوتی ہے۔نثر کے لیے نہیں کہ اس میں الفاظ غیر جمالیاتی آہنگ کے بغیر اور بلا ترتیب استعمال ہوتے ہیں۔

ہندی میں عرُوض کے لیے پنگل کی اصطلاح استعمال ہوتی ہے۔وزن کے مخصوص سانچہ کا نام بحر،

اس کے جزو کا نام رکن (جمع ارکان) اور وزن جانچنے کے عمل کا نام تقطیع ہے۔

عُریانیت(Obscenity)

Obscene دراصل ڈرامائی اصطلاح تھی۔ Obscene کو Off Scene سمجھا جا سکتا ہے یعنی وہ مناظر جو سٹیج پر سامعین کے سامنے پیش کرنے ممکن نہ تھے جیسے جنسی امور، جنگ اور موت کے مناظر وغیرہ لیکن ادب میں عریانیت والا مفہوم نمایاں تر ہو گیا۔

فحاشی اور عریانیت بطور مترادف مستعمل ہیں لیکن یہ غلط ہے۔ فحاشی میں جنس کے تذکرہ سے لذت حاصل کی جاتی ہے اس لیے یہ جنس کو کمرشل بنا دیتی ہے جبکہ عریانیت میں لذت نہیں۔ مصوری کے لاتعداد شاہکار عریانیت کے باوجود بھی حصول لذت کا ذریعہ نہیں بنتے۔ بالفاظ دیگر ادب اور فنونِ لطیفہ میں عریانیت، فنکاری کے تقاضوں سے مشروط ہے۔ ان میں جنس کو کمرشلائزڈ نہیں کیا جاتا۔ اردو سمیت دنیا کی ہر زبان کے ادب میں اس کی مثالیں مل سکتی ہیں۔

مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے:

St John. Stevas, Norman"Obscenity and the Law" London 1956

Atkins, John "Sex in Literature" London, 1970

علمِ معانی:

پروفیسر سیّد عابد علی عابد نے ''البدیع'' میں علمِ معانی کی یوں تعریف کی ہے:

''علمِ معانی وہ علم ہے جس کے ذریعہ شاعر، ادیب، انشاء پرداز اور نقاد اظہارِ مطالب کے لیے موزوں ترین الفاظ کا انتخاب کرتے ہیں۔'' (ص:22)

''معانی کا تعلق الفاظ کی دلالت وضعی سے ہے یعنی جب تک الفاظ اپنے معانی وضعی یا معانی لغوی میں استعمال ہوتے ہیں ان کے استعمال کا ڈھب، ان کا انتخاب اور ان کی بندش، معانی کے معاملے سے مربوط ہوتی ہیں۔ ادیب اور انشاء پرداز مجبور ہوتا ہے کہ الفاظ کے محدود ذخیرے سے گوناگوں کام لے کر افکار و تصورات کا بیان کرے۔ انسانی افکار غیر محدود اور ابدیت کو چھوتے ہوئے الفاظ ہماری تخلیق اور اپنی

دلالتوں میں محدود۔ انشاء پرداز کا کام دلالتِ وضعی سے نہیں چلتا تو وہ انہی الفاظ کو معانی غیر وضعی یا معانی غیر حقیقی یا معانی مجازی میں استعمال کرتا ہے۔" (ص:34)

عمرانی تنقید (Sociological Criticism)

تاریخی تنقید کی مانند عمرانی تنقید میں بھی سماج، ماحول اور دیگر عمرانی عوامل کا مطالعہ کیا جاتا ہے لیکن نسبتاً زیادہ وسیع معانی میں۔ عمرانی تنقید میں سب سے پہلے تو اس سماج اور معاشرہ کا مطالعہ کیا جاتا ہے جس میں تخلیق کار زندہ رہا اور پھر اس امر کا تعین کیا جاتا ہے کہ کسی معاشرہ میں خاص نوع کا ادب کیوں تخلیق ہوا جیسے دہلی میں تصوف تھا تو لکھنؤ میں نشاط کوشی، سرسید تحریک کے زیر اثر عقلیت نے کیوں فروغ پایا اور کیوں نثر نگاری کی طرف خصوصی توجہ دی گئی۔

عمرانی تنقید کے اصولوں کی روشنی میں اس امر کا تعین کیا جا سکتا ہے کہ خاص عہد، خاص نوع کی تخلیقات کا کیسے موجب بنتا ہے اور ایک عہد کا ادیب دوسرے عہد کے اور ایک سماج کا ادیب دوسرے سماج کے ادیب سے کیونکر منفرد قرار پاتا ہے۔ سی لیے عمرانی تنقید میں سیاسی، سماجی، روحانی، اقتصادی اور ان تمام عوامل کا بطور خاص مطالعہ کیا جاتا ہے جو عصری شعور کی تشکیل کرتے ہوئے ادیب کی تخلیقی شخصیت کو ایک خاص سانچہ میں ڈھالنے کا باعث بنتے ہیں۔ اسی سے "دہلویت" اور "لکھنویت" میں امتیاز کیا جا سکتا ہے اور اس سوال کا جواب تلاش کیا جا سکتا ہے کہ "ریختی" نے صرف لکھنؤ ہی میں کیوں فروغ پایا؟

اردو میں عمرانی تنقید کے نقطۂ نظر سے خاصا کام ہوا ہے۔ گو ایسے ناقدین کو بطور خاص اس کا شعور نہ ہو کہ وہ عمرانی نقاد ہیں۔ بالخصوص ترقی پسند ناقدین نے اس سے خصوصی دلچسپی کا اظہار کیا، ہر چند کہ وہ مارکسی نقاد کہلاتے تھے۔

ادبی مورخ بھی مختلف ادوار کے شعری رویوں یا ادبی تحریکوں کے مطالعہ میں عمرانی تنقید سے استفادہ کر سکتا ہے۔ اردو میں عمرانی تنقید کے اولین نقوش مولانا الطاف حسین حالی کے "مقدمہ شعر و شاعری" (1893ء) میں مل جاتے، جہاں انہوں نے شاعری اور سوسائٹی کے باہمی تعلق اور اثر پذیری کی جو بحث کی ہے، بلحاظ نوعیت وہ عمرانی ہی ہے۔

مزید تفصیلات کے لیے ملاحظہ کیجیے:

ضیاء الحسن، ڈاکٹر "اردو تنقید کا عمرانی دبستان" (لاہور: 2008ء)

سلیم اختر، ڈاکٹر ''تنقیدی دبستان'' (لاہور:2009ء)

Scott, Wilbur "Five Approches of Literary Criticism" (London 1962)

علامت(Symbol)

لفظ "Symbol" دراصل قدیم یونان کی ایک مذہبی رسم سے لیا گیا ہے۔ یہ دو الفاظ "Sym" (ساتھ ہونا) اور "Ballein" (پھینکنا) پر مشتمل ہے۔ قدیم یونان کے مندروں میں بعض پر اسرار رسوم ادا کی جاتی تھیں، ان رسوم میں شمولیت کرنے والوں کو ہڈی کا ایک ٹکڑا دیا جاتا تھا جو اس امر کی شہادت مہیا کرتا تھا کہ اس شخص نے یہ خاص مذہبی رسمیں ادا کی ہیں اور یہ ان رسموں کی گہری مذہبی اہمیت سے آگاہ ہے۔ ہڈی کا یہ ٹکڑا "Symbola" کہلاتا تھا۔

بحوالہ: "Springs of Creativity" by Heiz Westman p.25

بعد میں Symbol، نفسیات کے مباحث میں شامل ہو گیا بلکہ خوابوں کی تشریح و تعبیر میں تو Symbol اساسی کردار ادا کرتا ہے۔ نفسیات کے علاوہ ادب کے مباحث اور جدید شاعری کے اسلوب میں بھی اس کا خصوصی کردار ہے لیکن ادبی استعمال میں معانی کے تعین میں نفسیاتی تناظر ملحوظ رہتا ہے۔

علامت سازی ذہن کے اس پراسرار عمل سے وابستہ ہے جس کی تخلیقی عمل کی مانند دوٹوک اسلوب میں صراحت نہیں کی جا سکتی۔ ہاں اسے تخلیقی عمل کے وسیع کُل کا ایک جزو قرار دیا جا سکتا ہے۔ بظاہر علامت استعارہ سے مشابہہ نظر آتی ہے لیکن استعارہ کے مقابلہ میں یہ زیادہ گہرائی کی حامل ہوتی ہے۔ خوابِ جوانی کی مانند علامت کی بھی متعدد تشریحات کی گئی ہیں جن کا لب لباب یہ ہے کہ جذبہ، کیفیت، وقوعہ، حادثہ، شخص، فطرت، تصور کی تشریح اور تفہیم کے لیے ایسا لفظ استعمال کرنا جو اس کی جملہ خصوصیات کی نمائندگی کا حق ادا کر سکے۔

یونگ نے علامت اور نشان (Sign) میں امتیاز کرتے ہوئے یہ واضح کیا کہ اگر شعوری طور سے علامت وضع کی جائے تو وہ علامت کے برعکس اشارہ ہوگی۔ اسی طرح کثرتِ استعمال سے بھی علامت اپنی معنوی گہرائی گنوا کر اشارہ میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ جیسے عیسائیوں کی صلیب، مسلمانوں کے ہاں چاند ستارہ، سوشلسٹوں کے لیے درانتی، ہتھوڑا اور سرخ سویرا، ہندوؤں کا ترشول، علامہ اقبال کا شاہین اور غزل میں جام و مینا، واعظ، محتسب، عاشق، خزاں، بہار، رقیب، جنون وغیرہ۔

یونگ کے بموجب علامت غیر واضح ،مبہم اور نامعلوم کے اظہار کے لیے استعمال ہوتی ہے۔اس لیے کہ نشان کے برعکس علامت کا سر چشمہ اجتماعی لاشعور ہوتا ہے اسی لیے اس نے علامت کو ''زندہ'' اور ''پُر معنی'' قرار دیا تھا کہ یہ سائیکی کی اندرونی کارکردگی کی مظہر اور نفسی توانائی کی امین ہوتی ہے۔اس لیے شعوری طور پر وضع کردہ علامت نفسی توانائی سے عاری ہونے کی بنا پر حقیقی علامت نہیں قرار دی جا سکتیں، جب لاشعور تخلیقی لاشعور بن جاتا ہے تو وہ علامات کے ذریعہ سے ماورائے شعور کا ادراک کراتا ہے اسی لیے علامت سے مبہم کی توضیح، نامعلوم کا ادراک، انتشار میں تنظیم اور تنوع میں وحدت پیدا ہو جاتی ہے۔نامعلوم کے ادراک کے دو مراحل بنتے ہیں۔ایک خود تخلیق کار کے لیے، دوسرا اس کی تخلیق کی روشنی کے لیے، قاری کے لیے ہر دو صورتوں میں علامت ''پُل'' کا کام کرتی ہے۔

جہاں تک ادب میں علامت کی کارفرمائی کا تعلق ہے تو 1884ء میں فرانس میں بادلیر، پال ورلین، راں بو، والیری، ملارمے نے اپنی نظموں میں علامت کے استعمال کا آغاز کیا۔خیال و فکر اور اسلوب کے لحاظ سے یہ شعراء متنازع تھے لیکن شاعری میں علامت چل نکلی اور دو برس بعد ہی اس نے تحریک کا نام حاصل کر لیا۔ یہ سب شاعری میں حقیقت نگاری کے برعکس اس دھندلے ابہام کے قائل تھے جس سے شاعری میں تحیّر کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔وہ انہی معنوں میں ابلاغ کے قائل نہ تھے بلکہ علامتوں کے ذریعہ سے اخفا کے قائل بھی تھے۔

اردو میں علامت نگاری اور آزاد نظم کا ارتقاء متوازی نظر آتا ہے اور میرا جی اس ضمن میں امام کا درجہ رکھتا ہے۔اس کے بعد ن م راشد، منیر نیازی، مجید امجد ہیں جبکہ ترقی پسندوں نے اپنے مخصوص سیاسی آدرش کے ابلاغ کے لیے تاریکی، رات، صبح، روشنی، مقتل، زنجیر جیسی علامات بکثرت استعمال کیں، ساحر لدھیانوی سے لے کر فیض احمد فیض تک۔

ماضی کیسے زندہ علامات مہیا کرتا ہے، اسے اس مثال سے سمجھا جا سکتا ہے جب عہد ضیاء میں احتساب اور سنسر شپ اور قدغنیں عام تھیں تو شعراء نے واقعہ کربلا سے تشنگی، نیزہ، علم، دھوپ، شامِ غریباں، حسین، یزید جیسی علامات اخذ کر کے ملک کی سیاسی صورتحال پر منطبق کیں۔علامہ اقبال نے بھی یزیدیت اور حسینیت کو علامتی مفہوم میں استعمال کیا تھا۔

ہمارے ہاں قدیم داستانوں سے بھی علامتیں اخذ کرنے کا رجحان ملتا ہے۔ بالخصوص ''طلسم ہوشربا'' کے بعض کرداروں اور ''باغ و بہار'' کے درویشوں کا علامتی طور پر مطالعہ کیا گیا اور یوں قدیم داستانوں میں نیا پن اور جدید معانی تلاش کیے گئے۔ اسی انداز پر جدید افسانے میں بھی علامات کا استعمال کیا گیا۔

مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے:
اشتیاق احمد (مرتب) ''علامت نگاری'' (لاہور:2005ء)
سلیم اختر، ڈاکٹر ''نفسیاتی تنقید'' (لاہور:1986ء)
ایضاً ''مغرب میں نفسیاتی تنقید'' (لاہور:1999ء)
ایضاً ''تخلیق اور لاشعوری محرکات'' (لاہور:1983ء)
Chadwick, Chables. "Symbolism" London ,1971

oOOoo

غ

غالبیات:

مرزا اسد اللہ خاں غالبؔ کے حالاتِ زندگی، ذات وصفات، شاعرانہ محاسن، خطوط وغیرہ کے بارے میں تحقیقی وتنقیدی نوعیت کی کتب ومقالات کے لیے مروج اصطلاح۔

غریب الفاظ (عربی۔اسمِ مذکر)

غریب بالعموم نادار کے معنی میں مستعمل ہے جبکہ یہ بھی اس کے لغوی معنی ہیں ''مسافر، پردیسی، اجنبی، بے گانہ، مسکین، عاجز، بیکس، نادر، عجیب، انوکھا'' لسانیات میں غریب الفاظ سے مراد دوسری زبانوں کے ایسے الفاظ ہیں جو مزاجاً اردو زبان کا حصہ نہ بن سکیں لہٰذا تحریر وتقریر میں مستعمل نہ ہوں۔

غزل (عربی، اسمِ مونث)

غزل محبوب سے اظہارِ تمنا اور تعلقاتِ عشق کے بیان کے لیے مخصوص سمجھی جاتی ہے اور یہی اس کی لغوی تعریف ہے۔ ''معشوق یا اپنے محبوب کے ساتھ کھیلنا، عورتوں کے ساتھ بات چیت، جوانی اور ہم صحبتی کا ذکر عورتوں کے عشق کا ذکر'' (''فرہنگِ آصفیہ'') نالہ پابندِ لے نہیں کہ مصداق غزل کبھی بھی لغوی تعریف کی ذرا سی آبجو میں بند نہیں رہی اس امر کے باوجود کہ بقول غالب:

بقدرِ شوق نہیں ظرفِ تنگنائے غزل
کچھ اور چاہیے وسعت مرے بیاں کے لیے

غزل میں آسماں تلے ہر بات، موضوع، مسئلہ کے بارے میں ہر نوع کے خیالات وتصورات کا اظہار کیا جا سکتا ہے۔ چنانچہ عشق (مذکر، مونث، مجازی، حقیقی) جنس، تصوف، افلاس، غمِ زمانہ، ذاتی احوال،

نفسی اور نفسیاتی مسائل، نرگسی رجحانات، فرد، عصر اور معاشرہ سب نے غزل میں جگہ پائی۔

غزل ہر بحر میں کہی جا سکتی ہے۔ اشعار کی تعداد مخصوص و محدود نہیں۔ غزل دنیا بھر کی شاعری میں اس بنا پر منفرد تصور کی جا سکتی ہے کہ اس میں کسی خیال، تصور، نکتہ، نظریہ کے اظہار کے لیے صرف ایک شعر مخصوص ہے۔ اسی لیے نظم کے برعکس یک موضوع نہیں ہوتی چنانچہ مسلسل خیال کی حامل ہونے کے بجائے غزل منتشر خیالی پر مبنی ہوتی ہے، اس حد تک کہ ایک غزل میں بیک وقت متضاد، برعکس، متناقص خیالات بھی مل سکتے ہیں لیکن منتشر خیالی کے باوجود غزل کی ہیئت متعین ہے اور اس میں کسی طرح کا بھی ردوبدل جائز نہیں۔

غزل فارسی سے اردو میں آئی۔ محققین کے بموجب فارسی شاعر رودکی نے عربی قصیدہ کی تشبیب کو قصیدہ سے جدا کر کے غزل کی صورت میں نئی صنفِ سخن اختراع کی۔ یاد رہے کہ قصیدہ میں بھی غزل کی مانند قافیہ مسلسل ہوتی ہے۔

مطلع: (عربی، اسمِ مذکر) طلوع سے مطلع کا مفہوم حاصل کیا گیا۔ غزل کا پہلا شعر، دونوں مصرعے ہم قافیہ و ہم ردیف۔

مطلع ثانی: اگر دوسرے شعر کے بھی دونوں مصرعے ہم قافیہ و ہم ردیف ہوں تو اسے مطلع ثانی/حسنِ مطلع/زیبِ مطلع کہتے ہیں۔

مقطع: غزل کا آخری شعر اس میں شاعر بالعموم اپنا تخلص استعمال کرتا ہے۔

مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے:

عبادت بریلوی، ڈاکٹر ''غزل اور مطالعۂ غزل'' (کراچی: 1955ء)

فراق گورکھپوری ''اردو غزل گوئی'' (لاہور: 1955ء)

یوسف حسین خاں، ڈاکٹر ''اردو غزل'' (لاہور: 1972ء)

غزل، تجربات:

صدیوں تک غزل مخصوص ہیئت و اسلوب میں کہی جاتی رہی لیکن اب جدید شعراء نے ان پابندیوں سے انحراف کی راہ تلاش کرتے ہوئے غزل کی نئی صورتیں دریافت کرنے کی کوشش کی۔ اس ضمن میں بھارت کے شعراء نے زیادہ تجربات کیے۔ سہ ماہی ''کوہسار'' جرنل بھاگلپور (شمارہ نمبر 165۔ جنوری 2006ء) سے ان تجربات کی چند مثالیں پیش ہیں۔

غزل مثلث: جیسا کہ نام سے ظاہر ہے یہ غزل تین مصرعوں پر مشتمل ہوتی ہے۔ ظاہر ہے کہ تین

مصرعوں کا مطلع وغیرہ تو نہیں بن سکتا، لہٰذا تین مصرعوں کا ایک ایک بند بن جاتا ہے۔ یوں سمجھیے کہ مثلث غزل کا ''شعر'' دو کے بجائے تین مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ مثال پیش ہے:

خموش رہ کے نہ ہنسا کوئی ستم نادم
طرب سے اپنا مناسب جواب غم نادم
الم کے آگے نہ کرنا سر اپنا خم نادم
(نادم بلخی)

سینہ کے ہر ایک داغ میں پھول کا چہرہ
یہ داغ صلہ ہیں جو مرے عہد وفا کا
ان داغوں سے روشن مری نظروں کا دریچہ
(سوہن راہی)

اس انداز کے تجربات سجاد مرزا، عثمان قیصر، احسان ثاقب، عبیداللہ ساگر، مقبول منظر نے بھی کیے ہیں۔

ہائیکو غزل: ہائیکو کے انداز پر تین مصرعوں پر مشتمل غزل:

چھیڑ دو دیپک راگ
شاید گرمی سے جاگیں
سوئے ہوئے یہ بھاگ (سردار رب نواز صارم)

موشح نما غزل: عربی لفظ ''موشح'' کا لغوی مطلب زیور سے آراستہ کرنا، مزین، سجانا، سلیس الفاظ میں یہ آراستہ غزل ہے۔ اس غزل کی دو مثالیں پیش ہیں:

صیقل ہے دل آئینوں کا پروردہ ہوں۔
شومئی قسمت پتھر شہر میں آن بسا ہوں۔
(اسلم حنیف)

ہر نفس ہر قدم حسرتوں کے سہارے بہلتی رہی ہم کو کھلتی رہی
کیا خوشی کیسا غم زندگی روز گرتی سنبھلتی رہی رخ بدلتی رہی
(شارق عدیل)

مُعرّا غزل: Blank Verse کے انداز پر قافیہ ردیف کے بغیر غزل۔ مثال:

کب کے غائب ہوتے ہیں دہشت گرد
اب لکیروں کو پیٹتے رہیے

(خواجہ رحمت اللہ جری)

غیر مُردّف غزل: ردیف کے بغیر مگر قافیہ کے ساتھ غزل، مثال پیش ہے:

دشمن نے قلعے میں بھی مچا دی ہے تباہی
محلوں سے نکل آیئے اب ظلِ الٰہی

(معراج انور مصطفیٰ آبادی)

مُردّف دوہا غزل: دوہا کے انداز میں مقفیٰ مگر ردیف کے بغیر غزل۔ مثال:

ٹی وی کے فتنے اِدھر جب سے گھر گھر آئے
اپنے گاؤں میں بھی نظر اوچھے منظر آئے

(انور شمیم انور)

دوہا غزل: دوہا کی مانند دونوں مصرعوں میں قافیہ۔ مثال:

موت کا بنجارہ یہی دیتا ہے پیغام
جینے کے ڈھب ہیں الگ لیکن اک انجام

(وسیم اختر)

گیت غزل: گیت کے ہندی اسلوب میں قافیہ اور ردیف کے ساتھ۔ مثال:

سبز پری آنگن میں آ
آ میرے جیون میں آ

(رفیق شاہین)

مہتابی غزل: اس انداز کی غزل کے اسلوب اور عام غزل کے اسلوب میں کوئی فرق نہیں۔ ہر شعر کا قایہ ردیف الگ ہوتا ہے۔ مصرعوں کی کمی بیشی سے ایک تصویر بنانے کی کوشش کی جاتی ہے، اس لیے ایسی غزل کی طباعت میں ایسا التزام ضروری ہو جاتا ہے کہ غزل مطبوعہ صورت میں شاعر کے حسبِ منشا تصویر بن جائے اور اس تصویر کا مہتاب سے تعلق بھی لازم نہیں۔ عبیداللہ ساگر کی ''مہتابی غزل'' بطور مثال پیش ہے:

مہتابی غزل

جو لائق سفر نہیں
کوئی وہ رہگزر نہیں
زمین و آسمان پہ ہے مری نظر
جہانِ رنگ و بو سے بے خبر نہیں

بھلا عمل سدا بھلا برا عمل سدا برا
یہ بات سہل و صاف ہے کوئی اگر مگر نہیں
تجھے نظر نہ آئے تو تری نظر کا ہے قصور یا خدا
عزیز من یہ میکدے کی ہے یہاں خدا کا گھر نہیں
افادیت کا راستہ ہے جاں گسل مہیب تر
یقین و عزم ساتھ ہیں صعوبتوں کا ڈر نہیں
میں عرصۂ طلب میں ہوں رواں دواں
سکون کا سرشت میں گزر نہیں
سکوں کی بارگاہ میں
غنیم کا خطر نہیں

منی غزل: منی (Mini) غزل کو مُنی غزل سمجھا جا سکتا ہے۔ چھوٹی بحر/رکن میں کم سے کم الفاظ میں قافیہ ردیف کی پابندی ملحوظ رکھتے ہوئے غزل کہی جاتی ہے۔ مثالیں:

وقت کو صلیب لکھ
سچ ہے یہ عجیب لکھ

(نذیر فتح پوری)

گرد کی
موج
سمجھے اوج

(ڈاکٹر صابر آفاقی)

چہرہ نقاب
نظریں حجاب

(محسن حسرت)

غزل نما:

آزاد غزل کا دوسرا نام مگر انداز کی تبدیلی کے ساتھ' مقالہ بعنوان ''غزل نما.... ایک تجربہ'' (مطبوعہ

سالنامہ ''صریر'' کراچی، جون۔جولائی 2004ء) میں ظہیر غازی پوری نے خود کو اس کا موجد قرار دیتے ہوئے ڈاکٹر عنوان چشتی کا یہ اقتباس نقل کیا ہے:

> ''ظہیر غازی پوری نے آزاد غزل میں تجربے کی ایک اور جہت سے روشناس کرایا ہے۔اب تک یہ صورت نظر آتی تھی کہ ایک شعر کے دونوں مصرعوں کے ارکان کی تعداد مختلف ہوتی تھی۔ظہیر غازی پوری نے اپنی آزاد غزل (غزل نما) میں اس اصول کو مختلف اشعار میں برتا ہے یعنی ان کی غزل کے ہر شعر کے دونوں مصرعوں کی تعداد برابر ہوتی ہے لیکن ہر شعر کے ارکان کی تعداد الگ الگ ہوتی ہے۔''

ڈاکٹر فہیم اعظمی نے غزل نما کو آزاد غزل سے ممتاز کرتے ہوئے اسے ''ایک الگ صنف'' قرار دیا۔(حوالہ سابق)

ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی نے کتاب ''غزل نما'' میں ظہیر غازی پوری کے موجد ہونے کا دعویٰ مسترد کرتے ہوئے شاہد جمیل کو غزل نما کا موجد قرار دیا' ہفت روزہ ''غنچہ'' (بجنور: یکم اکتوبر 1973ء) میں ان کی پہلی غزل نما شائع ہوئی (ص:6) غزل نما لکھنے والوں میں کاظم نائطی' صابر عظیم آبادی' نذیر فتح پوری' فراز حامدی' رؤف منیر اور ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی کے علاوہ متعدد شعراء طبع آزمائی کررہے ہیں۔غزل نما کی تکنیک کے بارے میں ڈاکٹر مناظر عاشق لکھتے ہیں:

> ''اس میں دونوں مصرعے کے ارکان میں کمی بیشی اسی طرح کی گئی ہے کہ پہلا مصرع جتنے ارکان میں ہے تیسرا' پانچواں' ساتواں' نواں' گیارہواں وغیرہ بھی اتنے ہی ارکان میں ہوں گے اور دوسرا مصرع جتنے رکن میں ہے چوتھا' چھٹا' آٹھواں' دسواں' بارہواں وغیرہ مصرعے بھی اتنے ہی رکن میں ہوں گے۔باقی سب لوازم ایک جیسے ہوں گے۔'' (ایضاً ص:6)

ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی کی غزل نما کے دو شعر ملاحظہ ہوں:

غزل نما غزل سے کچھ الگ تو ہے
پھڑکی ان کی رگ تو ہے
غزل کی بھیڑ بھاڑ میں غزل نما پر غور کر
یہاں یہ کچھ الگ تو ہے

غزل نما کے شعراء کے نمونۂ کلام کے لیے ملاحظہ کیجیے:

مناظر عاشق ہرگانوی' ڈاکٹر ''غزل نما'' (نئی دہلی:2010ء)

اس ضمن میں مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے:

''غزل نما کا موجد کون؟'' از ڈاکٹر منہاج مجروح مطبوعہ ماہنامہ ''صریر'' کراچی۔اپریل 2004ء

غزل۔سوالیہ:

اگر چہ سوالیہ غزل باقاعدہ اصطلاح نہیں لیکن جس طرح مکالمہ کی وجہ سے مکالماتی غزل کی اصطلاح متعارف کرائی گئی اسی طرح شعر میں سوال کی وجہ سے سوالیہ غزل کی اصطلاح بھی بروئے کار لائی جا سکتی ہے جیسے شکیب جلالی کے اس شعر میں سوال کیا گیا:

خزاں کے چاند نے پوچھا یہ جھک کے کھڑکی سے
کبھی چراغ بھی جلتا ہے اس حویلی میں

غالبؔ کا یہ شعر سوال جواب کی اچھی مثال ہے:

کہا تم نے کہ ''کیوں ہو غیر کے ملنے میں رسوائی؟''
''بجا کہتے ہو، سچ کہتے ہو، پھر کہیو کہ ہاں کیوں ہو؟''

غزل۔مکالماتی:

ولیؔ نے جب یہ کہا:

عجب کچھ لطف رکھتا ہے شبِ خلوت میں گلگوں سے
سوال آہستہ آہستہ، جواب آہستہ آہستہ

تو وہ دراصل غزل کی لغوی تعریف، عورتوں سے باتیں کرنے ہی کی بات کر رہا تھا۔ اسی لیے ماضی اور حال کے متعدد شعراء نے اپنی غزل میں مکالمہ سے بھی کام لیا، مکالمہ بنیادی طور پر ڈراما کی چیز ہے، یوں مکالمہ سے غزل میں ڈرامائی تاثر پیدا ہو جاتا ہے اور شعر گویا ایک منظر پر دریچہ وا کر دیتا ہے۔

مزید دیکھیے:

عدیم ہاشمی ''مکالمہ'' (لاہور: 1995ء)

غزلیت:

جس طرح شعریت کی اصطلاح شاعری کے اثر کے لیے استعمال ہوتی ہے، اسی طرح غزل کے

خصوصی اثر کے لیے غزلیت کی اصطلاح مستعمل ہے۔ اسے غزل کا رس یا جوہر بھی قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس ضمن میں یہ واضح رہے کہ اگرچہ غزلیت، غزل سے مشروط ہے لیکن غزل میں کیونکہ ہر شعر مضمون کے لحاظ سے منفرد ہوتا ہے اور بلحاظِ خیال بلند و پست مضامین ایک غزل میں یکجا ہو سکتے ہیں اس لیے غزلیت دراصل غزل کے تمام اشعار کے برعکس ایک دو یا چند اشعار میں مل سکتی ہے۔

غزلیت کے لیے قطعی قواعد و ضوابط نہیں یہ تو شاعرانہ ذوق کا معاملہ ہے جس کا غزل کی جمالیات سے تعلق بنتا ہے۔ اس لیے اس کا بھی امکان ہے کہ غزلیت کے ضمن میں مختلف اصحاب کی آراء مختلف بلکہ باہم متضاد بھی ہو سکتی ہیں۔

ooOoo

ف

فُحاشی/فُحش نگاری (Pornography)

''فرہنگِ آصفیہ'' کے مطابق فحش (عربی، اسمِ مذکر) کا مطلب ''بدی کا حد سے گزرنا، تہذیب کے خلاف ہونا، گالی، انقام، قابلِ شرم بات، بیہودہ بات، بیہودہ کلام، ننگ پن'' اس سے فحش بکنا، فحش کلام، فُحاشی اور فُحش نگاری جیسے الفاظ بنائے گئے۔ اگرچہ ان الفاظ کے استعمال میں انحرافات پائے جاتے ہیں لیکن بنیادی حوالہ جنس کا بنتا ہے۔ انگریزی میں جنس نگاری/فُحش نگاری کے لیے کئی اصطلاحات ملتی ہیں جیسے Libertine, Erotica, Obscene, Pornography جبکہ اردو میں فُحاشی، عریانی، جنس نگاری وغیرہ سے کام چلایا جاتا ہے لیکن اس ضمن میں معانی اور محلِ استعمال کے بارے میں کوئی خاص وضاحت یا حد بندی نہیں ملتی۔

جہاں تک Pornography کا تعلق ہے تو یہ یونانی لفظ "Pornographos" سے حاصل ہوا جس کا لغوی مطلب ''طوائفوں کی تحریر'' ہے۔ اپنی ابتدائی صورت میں یہ لفظ طوائفوں کے حوالے سے جنسی چٹخارہ والی تحریروں کے لیے مستعمل تھا لیکن بعد میں شاعری، فلم، مصوری اور مجسمہ سازی کے لیے بھی استعمال کیا جانے لگا۔ مختصر ترین الفاظ میں اس کی تعریف یوں کی جا سکتی ہے کہ کسی بھی ذریعہ سے شہوانی جذبات کو برانگیختہ کر کے جنسی چٹخارہ پیدا کرنا۔ اس ضمن میں لکھنے والے کی نیت بھی اہم کردار ادا کرتی ہے۔

فحاشی اضافی ہے۔ کسی بنیاد پرست کے لیے بے پردہ عورت کا وجود ہی فحش ہے جبکہ لبرل سوچ کے حامل تخلیقی فنکار، مصور، مجسمہ ساز کے لیے شاید عریاں جسم کے بیان یا تصویر کشی میں بھی فحاشی نہ ہو۔ اسی لیے ڈی ایچ لارنس کے بقول:

> ''ایک شخص کے لیے جو فحاشی ہے، وہ دوسرے کے لیے جینئس کا ٹھٹھا ہے۔''

عالمی ادبیات (قدیم و جدید کی تخصیص نہیں) میں فحاشی کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ اردو کی قدیم داستانوں اور بعض مثنویوں (''خواب وخیال'' از میر اثر، ''بدرِ منیر'' از میر حسن اور ''زہرِ عشق''، از نواب مرزا شوق) میں وصل کی لذیذ جزئیات سمیت تصویر کشی بطور مثال پیش کی جا سکتی ہے لیکن اب ماضی کے مقابلہ میں

اتنی پابندیاں نہیں رہیں۔اس لیے اب فحاشی کے نام پر مقدمات نہیں چلائے جاتے۔

اگر اردو میں سب سے زیادہ فحش شاعری کی تلاش ہو تو جعفر زٹلی کی کلیات ''زٹل نامہ'' (مرتبہ: رشید حسن خاں، نئی دہلی:2003ء) کا کوئی شاعر بھی مقابلہ نہیں کر سکتا۔ رشید حسن خاں صاحب نے کلیات کی تدوین کرتے وقت جنسی اعضاء اور جنسی فعل والے الفاظ حذف کرنے کے برعکس برقرار رکھے ہیں۔

مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے:

Hyde, H. Montgomery "A History of Pornography" London 1966

Atkins, John "Sex in Literature"London, 1970

Kronhausen, Ebergard/Phylcis "Pornography and the Law" NewYork,1961.

فرد:

جب شعوری طور پر صرف ایک ہی شعر لکھا جائے تو وہ فرد کہلاتا ہے جس کی جمع فردیات ہے۔ بعض اوقات یہ بھی ہوتا ہے کہ شاعر صرف ایک ہی شعر کہہ پاتا ہے اور مزید اشعار سے غزل مکمل نہیں کر پاتا، ایسا شعر بھی فرد کہلاتا ہے۔

درد کا فرد پیش ہے۔

خلق میں ہیں پر جدا سب خلق سے رہتے ہیں ہم
تال کی گنتی سے باہر جس طرح روپک میں سم

فطرت نگاری(Naturalism)

اگرچہ بعض اوقات فطرت نگاری کو حقیقت نگاری کے مترادف کے طور پر بھی استعمال کیا جاتا ہے لیکن فطرت نگاری حقیقت نگاری سے ایک قدم آگے ہے۔ اس میں فطرت کو اس کے تنوع اور بوقلمونی سمیت پیش کیا جاتا ہے۔ فطرت خارجی بھی ہو سکتی ہے اور افراد کی فطرت بھی اور فطرت نگار ادیب ہر دو کی مرقع کشی کی سعی کرتا ہے۔ فطرت نگار ادیب کو ایمیلی زولا کی مثال سے سمجھا جا سکتا ہے جس نے اپنے ناولوں "Ana" اور

"Druncard" کے مریض کی فطری تصویر کشی کے لیے ہسپتال جا کر حقیقی مریضوں کا مشاہدہ کر کے مرض کے بارے میں نوٹس لیے۔ اردو میں سعادت حسن منٹو اس انداز کی کامیاب اور بہترین مثال ہے۔

کتاب "Naturalism" کے مؤلفین کے بموجب "فطرت نگاری اور اس کے ساتھ فطرت نگار جیسی اصطلاحات خاصی مبہم ہیں۔ فطرت نگاری کی متنوع مثالوں کے مطالعہ کے بعد اس کے مفہوم میں وسعت اور پیچیدگیوں کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔" (ص:1)

اٹھارہویں صدی کے یورپ میں نیچر بدنام لفظ تھا۔ اسے خدا، مذہب، روحانیت اور مابعد الطبیعات کے منافی اور برعکس سمجھا جاتا تھا۔ سرسید احمد خاں پر بھی "نیچری" کا لفظ کفر کے مترادف کے طور پر استعمال کیا جاتا تھا۔

مزید دیکھیے:

Furst, Lilian Dr/ Peter N. Skrine "Naturalism" London, 1978

فِکشن (Fiction)

اس انگریزی اصطلاح کا اردو میں مناسب ترجمہ نہیں ملتا اس لیے اس کی حدود اور استعمال کے بارے میں قطعی طور سے کچھ نہیں کہا جا سکتا۔ سوائے اس کے کہ یہ ناول اور افسانہ کے لیے مشترک اصطلاح ہے۔ اس ضمن میں یہ سوال بھی ہے کہ کیا فِکشن میں داستان بھی شامل ہے؟

میرے خیال میں فِکشن کو صرف ناول اور افسانہ تک ہی رہنا چاہیے۔ داستان کی تکنیک، کردار نگاری، سحر و طلسم اور مجموعی فضا ناول اور افسانہ سے کچھ مناسبت نہیں رکھتی۔ اس لیے داستان کو فکشن میں شامل نہ کرنا چاہیے اسی مناسبت سے تمثیل (Allegory) بھی فِکشن میں شامل نہیں کی جا سکتی اور نہ ہی قدیم حکایات۔

مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے:

اختر انصاری "اردو فکشن: بنیادی و تشکیلی عناصر" (کراچی: 1983ء)

فلیپ (Flap)

کتاب کے گرد پوش/ ٹائٹل کی پشت پر درج ایسی مختصر تحریر جس میں مصنف کے دوست، نقاد یا ناشر کی کتاب کے بارے میں تقریظی اسلوب میں تعریف درج ہوتی ہے۔ مصنف خود بھی فلیپ تحریر کر دیتا ہے اور

بعض اوقات فلیپ پر مصنف کا بائیوڈیٹا یا اس کی دیگر کتب کی فہرست بھی درج ہوتی ہے۔ ان دنوں شعراء اپنے شعری مجموعوں کے فلیپ پر غزل یا نظم بھی لکھ دیتے ہیں۔

فینٹسی / فنطاسی (Fantasy/Phantasy)

یہ نفسیاتی اصطلاح بے مہار تخیل اور غیر منطقی تلازمِ خیال کے لیے مستعمل ہے۔ یہ بھی لاشعوری محرکات کے زیر اثر جنم لیتی ہے۔ یہ شخصیت کے لیے تسکین کا لاشعوری انداز ہے اور اسی میں اس کا جواز مضمر ہے۔ یہ لاشعور کا تشکیل کردہ ایسا جہان ہے جس میں تخلیقی فنکار سے لے کر جنونی تک سبھی زیست کرتے ہیں۔ تخلیقی فنکار، تکنیک اور اسلوب میں اس سے کام لیتا ہے جبکہ جنونی اس جہان سے باہر نہیں آ سکتا۔ ادب کے ساتھ ساتھ فینٹسی نے جدید مصوری پر بھی اثرات ڈالے ہیں۔ سرریلزم میں لاشعور کی عکاسی پر بہت زور دیا جاتا ہے چنانچہ سرریلزم مصوروں نے تلازمِ خیال کے ساتھ ساتھ فینٹسی پر مبنی تصاویر پینٹ کیں۔

ooOoo

ق

قاری اساس تنقید(Reader / Based Oriented Criticism)

مغرب سے تازہ درآمدہ اصطلاحات میں سے ایسی اصطلاح جس کے بارے میں وثوق سے کچھ نہیں ملے۔اس اصطلاح سے یہ مفہوم سمجھ میں آتا ہے کہ مصنف کے برعکس اصل اہمیت قاری کو حاصل ہے۔یہ درست کہ تخلیق اور مصنف کے درمیان قاری ہی رابطہ کا ذریعہ بنتا ہے کہ قاری کے بغیر متن، کتاب کے اوراق میں مدفون رہے گا۔اب ہر قاری کی ذہنی سطح اور ادبی ''آئی کیو'' یکساں نہیں ہوتا۔قاری کا کتنا اور کیسا مطالعہ ہے اور اس پر بھی مستزاد یہ امر کہ اس کی پسندیدہ صنف کون سی ہے۔مزید یہ کہ زندگی اور ادب کے بارے میں اس کا نقطۂ نظر کیا ہے۔یہ تمام امور شعوری یا غیر شعوری طور پر قاری کی ادبی پسندیدگی کا معیار متعین کرتے ہیں۔اسی لیے ایک ہی تخلیق سے ہر قاری اپنی ذہنی استعداد کے مطابق رس، مزا، آگہی، لطف حاصل کرے گا۔اسے اس مثال سے سمجھیے کہ بعض قارئین کے لیے غالب اور اقبال مشکل ہیں جبکہ بعض کے لیے آسان۔یوں دیکھیں تو قاری مطلق کے بجائے اضافی نظر آتا ہے۔

ڈاکٹر احمد سہیل مقالہ ''ساختیات، ادبی نظریہ اور قاری اساس تنقید'' (بحوالہ: ''تسطیر۔راولپنڈی، شمارہ3، جلد16۔جولائی تا ستمبر 2010ء) میں لکھتے ہیں:

> ''قاری اساس تنقید اس بات پر زور دیتی ہے کہ قاری معروضی متن کو توڑ پھوڑ دے اور متن کو اپنے ہاتھوں تہس نہس کر کے موضوعی سطح پر قاری کے ردِعمل کے ادبی مطالعوں اور اس کی مناجیات کے مقاصد کی نئی تعریف بھی متعین کرے اور اخلاقی طور پر نظر ثانی قیاسات کو نئی قوتوں کے ساتھ تغیر پذیری سے متعارف کرائے۔''

وہ مزید لکھتے ہیں:

''قاری اساس تنقید کے اہم نکات یہ ہیں:

1-ابتدائی عناصر قاری کے عناصر کو جنم دیتے ہیں جو نقاد کے تصورات سے مختلف ہوتے ہیں۔

2- متن میں پائے جانے والے معروضی متعلقات کو قاری موضوعی سطح پر ایک دوسرے سے

ممیز کرتا ہے۔

3- بہت سے متن کنٹرول (Control) قسم کے بھی ہوتے ہیں اور ان میں روک (Constrain) کا عنصر بھی ہوتا ہے، لہٰذا بہت سے معنوی پہلوؤں کو قاری رد کرتے ہوئے اسے ''عدم قرأت'' کا نام دے دیتا ہے۔''

قاری اساس تنقید کے لیے ایک اور اصطلاح "Reader Respose Criticism" بھی ملتی ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

Tompkins, Jane p. (ed.) "Reader resuponce criticism" London, 1994.

نفسیات کے حوالہ سے بات کریں تو قاری کا Response اعصابی کارکردگی سے مشروط ہوتا ہے۔ ہر قاری کے اعصاب جداگانہ ہوتے ہیں اس لیے وہ صرف اسی قاری سے ہی مخصوص ہوں گے۔

قانون ساز تنقید (Legislative Criticism)

جیسا کہ نام سے ظاہر ہے تنقید کے اس انداز میں علمِ بیان اور فصاحت و بلاغت کے اصول و ضوابط کی روشنی میں شعراء کے کلام کا محاکمہ کرتے ہوئے انہیں اچھا شعر کہنے کے طریقے سمجھائے جاتے اور برا شعر نہ کہنے کے اصولوں کی وضاحت کی جاتی تھی، لہٰذا شعراء کے لیے نقاد ایک منصف کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ چنانچہ اصول و ضوابط کے نام پر نالہ کو پابند کیا جاتا۔

سولھویں اور سترہویں صدی عیسوی کے بیشتر انگریز نقاد اس اندازِ نقد کے علمبردار تھے۔ سر فلپ سڈنی اور اس کے بعد جان ڈرائیڈن نے اس اندازِ نقد کے خلاف ردِ عمل کا اظہار کیا۔

اس اندازِ نقد میں نقاد شاعری کے مواد کے مقابلہ میں شاعری کے ٹیکنیکل پہلوؤں جیسے بحر، اوزان، علمِ بیان، فصاحت کے اصولوں اور بلاغت کے قوانین کو اساسی اہمیت دی جاتی ہے اور نقاد گویا منصف بن کر خامیوں پر روشنی ڈالتے ہوئے اچھی شاعری کے قوانین سمجھاتا ہے۔ سر فلپ سڈنی سے قطع نظر انگریزی تنقید کی دو صدیوں (سولھویں اور سترہویں) تک اس کا چلن رہا۔

جہاں تک شاعری کے بارے میں فیصلہ بلکہ فیصلے صادر کرنے کا تعلق ہے تو بعض امور کے لحاظ سے قانون ساز تنقید اور نظریاتی تنقید میں مماثلت اور مشابہت بھی نظر آتی ہے۔

رومانویت نے نظریاتی تنقید اور قانون سازی تنقید پر گہری ضرب لگائی جبکہ کلاسیکیت میں ان

دونوں کو بہت زیادہ اہمیت دی جاتی تھی۔ 1660ء سے قبل کی تمام تنقید قانون سازیا نظریہ ساز تھی۔ مغرب میں تو یہ اندازِ نقد اب متروک ہو چکا ہے البتہ ہمارے ہاں شاعری میں وزن جانچنے والے اور لفظ کے استعمال کے ٹیکنیکل پہلوؤں پر زور دینے والے حضرات اسی رویہ کے مظہر ہوتے ہیں۔

قافیہ (عربی، اسمِ مذکر)

قافیہ کا لغوی مطلب پیچھے پیچھے چلنے والا، آخر میں آنے والا ہے۔ اس مناسبت سے شعر کے آخر میں آنے والا ہم وزن لفظ قافیہ کہلاتا ہے۔ غزل کا ہر شعر نئے قافیہ کا حامل ہوتا ہے۔ عربی، فارسی اور اردو شاعری کی مانند دنیا کی دیگر زبانوں میں قافیہ مستعمل نہیں جبکہ ہمارے ہاں یہ باور کیا جاتا ہے کہ قافیہ سے شعر خوش آہنگ ہوکر زیادہ بامزا ہو جاتا ہے۔

ماہرین نے قافیہ کے خصائص اور عیوب کے بارے میں بہت خامہ فرسائی بلکہ موشگافی کی ہے۔ اس ضمن میں ڈاکٹر محمد انیس کے مضمون ''قافیہ اور ردیف'' (مطبوعہ ''الزبیر'' بہاولپور شمارہ نمبر 4۔2004ء) سے متعلقہ اقتباسات پیش ہیں:

> ''قافیہ نو حروف پر مشتمل ہو سکتا ہے۔ ردف، قید، تاسیس، دخیل، روی، وصل، مزید، خروج ورنائرہ۔ ان میں ردف، قید، تاسیس اور دخیل حرف روی سے پہلے آتے ہیں اور باقی حروف بعد میں آتے ہیں۔ اردو میں حرفِ روی قافیے کی بنیاد ہوتا ہے اور حرف ردف اور قید کا خیال رکھا جاتا ہے۔ اگر روی کے بعد کوئی حرف نہ ہو تو حرفِ روی ساکن ہوگا۔ اسے روی مقید کہتے ہیں۔ مثلاً مقصود، نمود، سود میں دال کا حرف روی مقید ہے۔ اگر روی متحرک ہو اور اس کے بعد حرفِ وصل آئے تو اسے روی مطلق کہتے ہیں۔ مثلاً شبی اور بی میں ب متحرک ہے۔
>
> حرف روی کہیں اصلی ہوتا ہے اور کبھی زائد مثلاً غنی میں ی اصل ہے اور بے دلی میں ی زائد ہے۔ مطلع میں روی کے دونوں حروف زائد نہیں ہو سکتے۔ اسے عیب سمجھا جاتا ہے مگر اب اس کا خیال نہیں رکھا جاتا اور یوں اسے عیب نہیں سمجھا جاتا۔
>
> ردف کی دو قسمیں ہیں ردفِ مطلق، ردف زائد۔ قافیے میں ہر دو کی تکرار لازمی ہے۔ ردفِ مطلق حروفِ علت کو کہتے ہیں جو حرف روی سے پہلے آئیں و، ا، ی ردفِ زائد، ردف مطلق اور حرفِ روی کے درمیان ساکن حرف کو کہتے ہیں۔ مثلاً شناخت اور

چاشت میں خ اور ش۔

قید اس حرفِ اصلی اور ساکن کو کہتے ہیں جو ردی سے پہلے بلا فصل آئے۔ اس کی تکرار بھی ضروری ہے۔ مثلاً برف، حرف، جبر، قبر وغیرہ۔

ردی کے بعد جو بھی حروف آتے ہیں ان سب کی تکرار ضروری ہے۔ ان حروف کو بالترتیب وصل، خروج، مزید اور نائرہ کہتے ہیں۔ وصل اس حرف کو کہتے ہیں جو ردی کے بعد بلا فصل آئے۔ وصل کے بعد جو حرف آئے اسے خروج اور اسی طرح مزید اور نائرہ۔"

صاحبِ مقالہ مزید لکھتے ہیں:

"قافیے کے حروف کی حرکات چھ ہیں اور قافیے میں ان کی رعایت ضروری ہے۔"

مجریٰ: ردی متحرک کی حرکت کو کہتے ہیں۔

توجیہہ: ردی ساکن سے پہلے حرف کی حرکت کو کہتے ہیں۔ مثلاً وطن، چمن، گل، بلبل۔

اشباع: دخل کی حرکت کو کہتے ہیں۔ اگر قافیے میں دخیل کی رعایت ہے تو اشباع کی رعایت بھی ضروری ہے۔

رس: تاسیس سے پہلے حرف کی حرکت کو کہتے ہیں۔ اگر قافیے میں تاسیس کی رعایت ہے تو رس کی رعایت بھی ضروری ہے۔

حذو: ردف اور قید سے پہلے جو حرف آئے اس کی حرکت کو کہتے ہیں اور اس کی تکرار لازمی ہے۔ مثلاً شام اور نام صبر اور قبر وغیرہ۔

نفاذ: وصل، خروج اور مزید کی حرکت کو نفاذ کہتے ہیں۔ یہ حروف ردی کے بعد آتے ہیں۔ قافیے میں ان کی رعایت بھی ضروری ہے۔

قافیے کی کئی صورتیں ہیں۔ عام طور پر قافیہ لکھنے اور معانی دونوں میں مختلف ہوتا ہے۔ یہی صورت کثرت سے رائج ہے۔ مثلاً وطن، چمن، زمین، جبین وغیرہ مگر بعض اوقات کتابت ایک سی ہوتی ہے لیکن معانی مختلف ہوتے ہیں۔ مثلاً فاضل کے معنی پڑھا لکھا ہونے کے بھی ہیں اور زائد کے معنوں میں بھی مستعمل ہے۔ بہرہ کے معنی سماعت سے معذوری کے بھی ہیں اور واقفیت کے بھی ہیں۔ کتابت ایک سی ہے مگر معانی مختلف ہیں۔ اسی طرح ایک اور صورت بھی ہے وہ ہے کہ کتابت مختلف ہے لیکن معانی ایک ہیں۔ مثلاً گوہر، جوہر، سرد برد، موخر الذکر دونوں صورتیں بہت کم نظر آتی ہیں مگر یہ درست قافیے شمار ہوتے ہیں۔"

صاحبِ مقالہ نے قافیہ کے عیوب کی یوں نشاندہی کی ہے:

"قافیے کے عیوب میں اکفاء ایطاء، سناد، تحریف، ردی، غلو، معمول اور تضمین شامل ہیں۔ ان عیوب میں اکفا، تحریف ردی اور ایطاء کا خصوصی خیال رکھنا چاہیے۔ عام طور پر ایطاء میں غلطی ہو جاتی ہے۔

ایطائے خفی تو اب عیب میں شمار ہی نہیں ہوتا البتہ ایطائے جلی کا خیال رکھنا ضروری ہے۔

اکفا حرف روی کے اختلاف کو کہتے ہیں۔ یہ عیب ث،س اور ص حرف روی والے الفاظ کے استعمال سے پیدا ہوتا ہے۔اسی طرح دیگر مماثل حروف بھی ہیں۔

تحریف روی قافیے کی خاطر حرف روی کو تبدیل کرنا عیب ہے۔

ایطاء: ایطاء کو شایگاں بھی کہتے ہیں۔حرفِ روی کا ناموزوں استعمال ایطاء کہلاتا ہے۔ایطاء کی کئی اقسام ہیں۔ایطائے جلی اور ایطائے خفی دو معروف اقسام ہیں۔ایطائے خفی کو اب نظر انداز کر دیا جاتا ہے مگر ایطائے جلی سے بچنا چاہیے۔یہ عیب شمار ہوتا ہے۔ایسے دو مصرعے جن میں قافیہ ہو اور ان میں حروف روی حرفی اعتبار سے مختلف نہ ہو ایطائے جلی کہلاتا ہے۔

سناد کی کئی صورتیں ہیں۔ان میں اشباع کا خیال ضروری ہے یعنی سالم کا قافیہ عالم نہیں ہوسکتا۔باقی صورتوں میں روف اور قید سے پہلے آنے والے حرف کی حرکت کے سلسلے میں میرا یہ خیال ہے کہ ان قوافی سے گریز کرنا چاہیے کیونکہ یہ قوافی کم ہیں البتہ مثنوی کی صورت میں ضرورتِ شعری کے تحت میں ان کے استعمال کو عیب نہیں سمجھتا۔ قافیہ کا تعلق حسنِ سماعت سے ہے اور یہی اس کا معیار ہونا چاہیے۔صرف و نحو کو ثانوی حیثیت حاصل ہونی چاہیے۔"

اگرچہ غزل میں قافیہ کی وجہ سے مدت تک اردو شاعری میں قافیہ لازم سمجھا جاتا رہا لیکن عربی میں قافیہ کے بغیر بھی شاعری ہو جاتی تھی اس کے لیے "موشح" کا لفظ استعمال ہوتا تھا۔یونانی شعراء بھی قافیہ سے نا آشنا تھے اسی طرح لاطینی اور انگریزی میں بھی بلا قافیہ نظمیں لکھی جاتی رہی ہیں۔"انگریزی میں Blank Verse کا پہلا تجربہ اطالوی بے قافیہ نظم Verse Isciolti کی تقلید میں نواب آف سرے Henery Howard Earl Surrey (1547-1576ء) نے 1540ء میں کیا تھا۔" (بحوالہ مقالہ "قدیم عربی شاعری کے دو مُعرا شعری تجربے" از ڈاکٹر اسلم حنیف مطبوعہ "صریر" (مئی۔2004ء) اسی مقالہ میں ڈاکٹر اسلم نے یہ واقعہ بھی لکھا ہے:

"ایک دن امین بن ہارون الرشید کے دربار میں ابونواس حاضر ہوا۔شاعری پر گفتگو چل رہی تھی۔ ابن الرشید نے ابونواس سے سوال کیا کہ کیا شعر بلا قافیہ بھی کہتے ہو؟" ابونواس نے جواب دیا "کیوں نہیں۔" اور تین شعر فی البدیہہ کہے۔"

قصہ (Fable)

قصہ اور کہانی میں بظاہر کوئی خاص فرق نظر نہیں آتا اسی لیے بعض اوقات کہانی اور قصہ مترادف کے

طور پر بھی استعمال کیے جاتے ہیں۔ اگر زیادہ ٹیکنیکل ہو کر امتیاز مقصود ہو تو پھر قصہ کو داستان اور ناول/ افسانہ کے درمیان کی کڑی سمجھا جا سکتا ہے۔

''اے ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز'' کے بموجب ''نثر اور نظم میں ایسا مختصر بیانیہ جو اخلاقی سبق کا موجب ہو، قصہ میں بالعموم جانور یا بے جان اشیاء، کرداروں کا روپ دھارتی ہیں۔ انسانوں کو جانوروں کے روپ میں پیش کرنا ادبی قصہ گوئی میں مروج ہے لیکن یہ غیر متمدن قبائل میں مقبول قصوں کے برعکس ہے۔''

Fable یونانی لفظ Fabula (کہانی، دریافت کرنا) سے اخذ شدہ ہے اور اس ضمن میں چھ صدیاں قبل مسیح کے حکیم لقمان (Aesop) کو اولیت حاصل ہے۔ جانوروں سے دانش حاصل کرنا مشرق کی تخلیقی روایات کا حصہ رہا ہے۔ اس ضمن میں ''کلیہ دومنہ'' اور ''پنچ تنتر'' کا نام لیا جا سکتا ہے۔

قصہ کے لیے بعض اوقات ''حکایت'' کا لفظ بھی استعمال کیا جاتا ہے جیسے ''حکایاتِ لقمان''

قصیدہ (عربی، اسمِ مذکر)

''فرہنگِ آصفیہ'' کے بموجب قصیدہ کا لغوی معنی ٹھوس اور بھرا ہوا، مغز یا دماغ . . . صاحبِ کشف اللغات کی رائے کے موافق یہ لفظ قصد سے مشتق ہوا یعنی اس قدر نظم لکھنی کہ شاعر قصیدہ کے تمام مراتب جس میں مدح، ذم، گردشِ زمانہ، حسن وعشق، بہار وگلزار وغیرہ کا بیان شامل ہے، طے کر کے اپنے مقصود پر لا ڈالے۔ جن لوگوں نے ٹھوس مغز کے معنی میں یہ لفظ لکھا ہے وہ بھی یہی دلیل لاتے ہیں۔''

قبل اسلام کے عرب میں قصیدہ ہی اظہار کا مقبول ذریعہ تھا۔

قصیدہ مدح اور مذمت دونوں کے لیے استعمال ہوتا ہے مگر ہیئت تبدیل نہیں ہوتی۔ قصیدہ میں بھی غزل کی مانند قافیہ کا التزام رکھا جاتا ہے۔ قصیدہ تشبیب (تمہید) گریز، مدح، حسنِ طلب اور دعا پر مشتمل ہوتا ہے۔ قصیدہ میں اشعار کی تعداد متعین نہیں۔ بعض اوقات قصیدہ ردیف کے حرف سے موسوم کیا جاتا ہے جیسے قصیدہ لامیہ لیکن بالعموم قصیدہ موضوع کی مناسبت سے نام پاتا ہے جیسے بہاریہ، خطابیہ، فخریہ وغیرہ۔

قصیدہ کا مقصد بادشاہ/ سرپرست/ مربّی کا دل خوش کر کے انعام حاصل کرنا ہوتا تھا۔ اس لیے قصیدہ میں لفظی شکوہ کے ساتھ مبالغہ سے بھی کام لیا جاتا ہے۔ غالب قصیدہ میں ''بھٹئی'' کو پسند نہ کرتا تھا لیکن وہ بھی بے دست و پا بہادر شاہ ظفر کی یوں تعریف کرتا ہے:

تیر کو تیرے تیرِ غیر ہدف
تیغ کو تیری تیغِ خصم نیام

قصیدہ درباداری کی چیز تھا۔ شاہ نہ رہے، دربار نہ رہے تو قصیدہ بھی تغیرِ زمانہ کا ساتھ نہ دے پایا۔

قطعہ (عربی، اسمِ مذکر)

بعض اوقات ایک موضوع، کیفیت، موڈ کی بنا پر غزل میں واحد معنی کے حامل مفرد شعر کے بجائے اشعار مسلسل ہو جاتے ہیں۔ ایسے اشعار کو قطعہ/ قطعہ بند کہا جاتا ہے۔ ان کی تعداد معین نہیں لیکن کم از کم تین اور زیادہ سے زیادہ پانچ ہو سکتی ہے لیکن پانچ سے زائد اشعار بھی ہو سکتے ہیں۔ قطعہ قصیدہ میں بھی ہو سکتا ہے۔

ooOoo

ک

کتابیات (Bibliography)

علمی، ادبی، تنقیدی و تحقیقی کتب/ مقالات کی تحریر میں جن کتب و جرائد سے استفادہ کیا گیا ہو کتاب/ مقالہ کے اختتام پر ان کا Alphabaticaly اندراج کیا جاتا ہے۔ کتابیات لائبریری سائنس کے ذیلی شعبوں میں سے ایک ہے۔ لائبریری سائنس میں کتابیات کے اندراج کا جو طریقہ رائج ہے اس کے بموجب سب سے پہلے مصنف کا نام، پھر کتاب کا نام، پھر شہر، پھر ناشر، پھر سنہ اشاعت اور آخر میں صفحات کی تعداد۔ نام درج کرنے کا بھی مخصوص طریقہ ہے۔ پہلے نام/تخلص، اس کے بعد ذات، ڈگری اور عہدہ وغیرہ جیسے:

عبداللہ، ڈاکٹر پروفیسر سیّد

غالبؔ، مرزا اسداللہ خاں

صرف کتابیات کے مطالعہ سے ہی کسی کتاب کے علمی مقام کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔

کلاسیکیت (Classicism)

سینٹ بیو کے الفاظ میں کلاسیک کیا ہے؟

''عام طور پر کلاسیک کا لفظ اس قدیم صنف کے لیے استعمال کیا جاتا ہے جس کی حد درجہ تعریف و توصیف ہو چکی ہو۔ جس کی جامعیت و انفرادیت مُسلّم ہو اور جس کی تعریف سے ہر کس و ناکس واقف ہو۔ کلاسیک ایک ایسے قدیم مصنف کو کہا جاتا ہے جو اپنے مخصوص اسلوب میں اپنا ثانی نہ رکھتا ہو اور اس کی یہ حیثیت مستند اور مُسلّم ہو۔ کلاسیک کے لفظ کو ان معنی میں پہلی بار رومنوں نے استعمال کیا۔ رومن طبقۂ خواص کے ان شہریوں کو کلاسیکی (Classici) کہتے تھے جن کی کم سے کم آمدنی ایک مقررہ حد

سے تجاوز کرتی ہو اور جن شہریوں کی آمدنی اس مقررہ حد سے کم ہوتی تھی، وہ طبقۂ خواص سے خارج سمجھے جاتے تھے اور انہیں کلاسیم (Classem) کے نام سے یاد کیا جاتا تھا۔ مجازی معنی میں Classicus کے لفظ کو استعارہ کے طور پر سب سے پہلے دوسری صدی کے لاطینی مصنف آلس جیلیئس نے استعمال کیا اور اس لفظ کو خصوصیت کے ساتھ مصنفین سے وابستہ کر دیا۔ اس لفظ کا اطلاق اس صنف پر کیا گیا جو قابل ذکر ہو جس کی خاص اہمیت ہو در جو تخلیقی سطح پر عوامی مزاج سے الگ ہو۔'' (ترجمہ: ڈاکٹر جمیل جالبی ''ارسطو سے ایلیٹ تک'' ص:336)

آلس گیلیس (Allus Gaellius) نے عام لکھنے والوں اور اعلیٰ تر تخلیقی صلاحیتوں کے حامل اور منفرد اسوب والے اہل قلم کو Scripto Proletarius (عوامی، عام، ادنیٰ ادب) اور Scriptor Classicus (ادب عالیہ) دو طبقات میں تقسیم کر دیا۔

لاطینی میں Classic کا ایک اور مفہوم بھی ہے۔ اگر چہ اس کا لغوی مطلب اژدہام/ ہجوم/ بھیڑ ہے لیکن بادشاہ Tullins نے اپنی فوج کے جو درجات بنائے ان میں سب سے اعلیٰ اسلحہ کے حامل شہ سوار Classics کہلاتے تھے۔ فوج سے قطع نظر اعلیٰ اور مراعات یافتہ اور صاحبِ اختیار و اقتدار کے لیے بھی Classics بطور کلمۂ عزت و احترام مستعمل تھا۔ فرانسیسی زبان میں لفظ Classique ثانوی اور اعلیٰ تعلیمی درسگاہوں کے لیے استعمال ہوتا تھا۔

بطور ادبی اصطلاح کلاسیکی کا اطلاق ماضی کے اس تخلیقی فنکار اور صاحبِ اسلوب قلم کار پر کیا جاتا ہے جو بلحاظ تخلیق آپ اپنی مثال ہو اور جس کے فکر و فن کی ندرت اور اسلوب کی انفرادیت کو آنے والی نسلوں نے خراجِ تحسین پیش کیا ہو۔

فکری اصطلاح کے طور پر کلاسیکی رویہ سے مراد وہ تخلیقی سوچ ہے جس میں نظم و ترتیب، عقلیت اور میانہ روی پر زور دیا جاتا ہو۔ کلاسیکیت میں جذباتیت، تخیل، تصور پرستی، حزن و ملال اور المیہ کی گنجائش نہیں۔ کلاسیکی فکر میں افلاطون کی مانند جذبات کی شوریدہ سری پر عقل و خرد کی گرفت لازم ہے۔

کلاسیکیت میں کیونکہ تخیل کی پرواز کی گنجائش نہیں اس لیے اس میں تخلیق کی تشکیل میں اعلیٰ عناصر کے نظم و اعتدال پر بطور خاص زور دیا جاتا ہے۔ ہر معاملہ میں پہلے سے طے شدہ مُسلّمات اور متعین اصولوں کی پاسداری بلکہ پاسبانی کی جاتی ہے اور ان سے انحراف ناپسندیدہ ہے۔ اسی لیے کلاسیکیت میں تجربہ، جدت، نئے پن اور انحراف کی اجازت نہیں۔ کلاسیکی ذہن تخلیقی عمل میں بے حدود ہونے کے مقابلہ میں حدود کا لحاظ رکھتا ہے اسی لیے اساسی طور پر محدود ہوتا ہے۔ چنانچہ کلاسیکی ادیب بنیادی طور پر ہیئت پرست، قواعد پرست، ضوابط

پرست اور اصول پرست ہوتا ہے۔ کلاسیکی رویہ صراطِ مستقیم پر چلنے کے مترادف ہے۔ اس میں جدت کے نام پر ''الٹی زقند'' کی اجازت نہیں۔

''کلاسیکیت اور رومانیت'' کا موازنہ کرتے ہوئے گوئٹے نے دوٹوک اسلوب میں یہ لکھا:

''میں کلاسیک کو صحت مند اور رومانی کو مریضانہ یا بیمار کے نام سے موسوم کرتا ہوں۔ ہماری جدید ترین تصانیف زیادہ تر رومانی ہیں اس لیے نہیں کہ وہ نئی ہیں بلکہ اس لیے کہ وہ کمزور، افسردہ اور بیمار ہیں۔ کسی قدیم تصنیف کو اس لیے کلاسیک نہیں کہا جاسکتا کہ وہ قدیم ہے بلکہ اس لیے کہ وہ مضبوط و مستحکم، تازہ، پُر مسرت اور صحت مندانہ ہے۔'' (ترجمہ: ڈاکٹر جمیل جالبی بحوالہ ''ارسطو سے ایلیٹ تک'' ص:307)

جب کلاسیکیت میں غلو ہوا تو یہ روایت پرستی اور اندھی تقلید کے مترادف قرار پائی چنانچہ رومن نے یہ سمجھا کہ ہم یونانیوں کے پایہ کی تخلیقات پر قادر نہیں جبکہ انگریزوں نے یہ سوچا کہ ہم رومن اور یونانیوں کی تخلیقی سطح تک نہیں آسکتے۔ یونان اور روم کلاسیکیت میں اعلیٰ پایہ کے بہترین تخلیقی ماڈل قرار پائے اور صرف ان ہی موضوعات پر قلم اٹھایا جاتا جن کی اہمیت طے شدہ تھی۔

اگر آج کے معروف ادبی تصورات سے وابستہ اصطلاحات میں بات کریں تو یہ کہا جاسکتا ہے کہ کلاسیکیت ادب برائے زندگی/مقصد/افادہ کے برعکس ادب برائے ادب اور زیادہ سے زیادہ ادب برائے مسرت کے نظریہ کی حامل تھی۔

ٹی ایس ایلیٹ نے ''کلاسیک کیا ہے؟'' (ترجمہ: ڈاکٹر جمیل جالبی) میں لکھا ہے:

''اگر کوئی ایک لفظ ایسا ہے جس میں کلاسیک کی اصطلاح کی ساری خصوصیات یکجا ہوسکتی ہیں اور جو زیادہ سے زیادہ مفہوم کا اظہار کرسکتا ہے تو وہ لفظ ''کاملیت'' یا ''پختگی'' ہوسکتا ہے۔'' (بحوالہ: ''کلاسیکیت اور رومانیت'' مرتبہ علی جاوید۔ ص:35)

ایلیٹ اس ضمن میں مزید لکھتا ہے:

''کلاسیک اسی وقت ظہور میں آتی ہے جب کوئی تہذیب کامل ہوتی ہے۔ جب اس کا زبان و ادب کامل ہوتا ہے اور ساتھ ساتھ کسی کامل دماغ کی تخلیق ہوتی ہے۔ دراصل یہ اس تہذیب اور زبان کی اہمیت اور ساتھ ساتھ کسی منفرد شاعر کے دماغ کی ''جامعیت'' ہوتی ہے جو کسی تخلیق کو آفاقیت کا درجہ عطا کرتی ہے۔'' (حوالہ سابق ص:35)

اسی مقالہ میں ایلیٹ نے کلاسیک کے لیے ''دماغ کی پختگی، طرزِ معاشرت کی پختگی، زبان کی پختگی

اور مشترک اسلوب کی جامعیت'' کو اساسی قرار دیا ہے۔

(بحوالہ'' کلاسیکیت اور رومانویت'' مرتبہ علی جاوید۔ص:41)

سید عابد علی عابد نے بھی کلاسیکیت سے دلچسپی کا اظہار کرتے ہوئے ایک مقالہ'' کلاسیک کیا ہے؟'' قلم بند کیا جس میں انہوں نے ولی کو اردو شاعری کا کلاسیک قرار دیتے ہوئے کلاسیکیت کے بارے میں ان خیالات کا اظہار کیا:

'' جہاں تک معانی، مغز اور خیال کا تعلق ہے کلاسیک ایک تو ان مطالب پر مشتمل ہوتا ہے جو آفاقی اور عالمگیر ہیں دوسرے اخلاقی حاسے کا حامل ہوتا ہے۔ کلاسیک کی تصنیف اس وقت ہوتی ہے جب ماحول سازگار ہوتا ہے اور بالعموم اس کے بعد متعلقہ ملت یا قوم کا سیاسی اور معاشرتی زوال شروع ہو جاتا ہے۔ ہیئت کے اعتبار سے کلاسیک کے اسلوب میں متانت، اعتدال اور وقار پایا جاتا ہے۔ جذبے کی شدت کے بجائے احساس کا استحکام ہوتا ہے۔ گویا کلاسیک کا اسلوب زبان کے تمام امکاناتِ معنوی کا حامل ہوتا ہے۔ ان تمام باتوں کے باوصف کلاسیک کی شناخت بہ زبان ہوتی ہے۔'' (ص:31)

(''تنقیدی مضامین'' لاہور،1966ء)

اگرچہ صدیوں تک لاطینی، جرمنی، فرانسیسی اور انگریزی زبان کے تخلیق کار کلاسیکیت کے زیر اثر رہے لیکن بالآخر بطور رہنما تخلیقی اصول اسے زوال آ گیا۔ انگریزی میں اس کے زوال کا سال کولرج کی "Biographia Literria" کا سال اشاعت 1817ء قرار دیا جا سکتا ہے۔

اگرچہ کلاسیکیت اور اس کے ساتھ رومانیت/رومانویت بھی ادبی اصطلاحات ہیں لیکن ان سے وابستہ اصولوں اور ضوابط کی اگر عام زندگی پر تطبیق کریں تو عملی زندگی میں بھی ایسے افراد مل سکتے ہیں جو کلاسیکی مزاج یا رومانی اسلوب حیات کے حامل ہوتے ہیں۔ مذہبی افراد اور بنیاد پرست حضرات، ماضی پرست، روایت پرست اور مُسلّمات کے حامی ہوتے ہیں جبکہ ان سے بلکہ سب سے انحراف کر کے آزادانہ شعار زیست اپنانے والے رومانویت پر عمل پیرا قرار دیئے جا سکتے ہیں۔ اس لیے ان اصطلاحات کا ادب ونقد سے قطع نظر کردار وعمل کے لحاظ سے عام زندگی پر بھی اطلاق کر کے انسانی شخصیت کے مطالعہ کے لیے نیا تناظر حاصل کیا جا سکتا ہے۔

مزید مطالعے کے لیے ملاحظہ کیجیے:

محمد حسن، ڈاکٹر'' اردو ادب میں رومانوی تحریک'' (ملتان1986ء)

محمد خان اشرف، ڈاکٹر'' اردو تنقید کا رومانوی دبستان'' (لاہور:1996ء)

ایضاً ''رومانویت اور اردو ادب میں رومانوی تحریک'' (لاہور:1998ء)
علی جاوید (مرتب) ''کلاسیکیت اور رومانویت'' (دہلی:1999ء)
سلیم اختر، ڈاکٹر ''تنقیدی دبستان'' (لاہور:2009ء)

کومٹ منٹ (Commitment)

کومٹ منٹ کے لغوی مطلب سپردگی، وابستگی ہی میں اس سے وابستہ عمل مضمر ہے۔ ادبی اصطلاح کے طور پر کومٹ منٹ کا مطلب کسی نظریہ، تصور، فکر سے ایسی ذہنی وابستگی ہے جس کا عمل اور قلم سے اظہار بھی ہو۔ روشن خیال، آزاد خیال اور بائیں بازو کے اہل قلم اس کے قائل ہوتے ہیں اور یہی Status Quo کے خلاف ردعمل کا اظہار کرتے ہیں۔ مزاحمتی رویے اور مزاحمتی ادب کی اساس بھی کومٹ منٹ ہی فراہم کرتی ہے۔ اسی طرح باغی ادیب کومٹڈ ادیب بھی ہوگا۔ بقول سارتر:

> ''بہت سے لوگ اپنا وقت اپنے آپ سے اپنا کومٹ منٹ چھپانے میں ضائع کر دیتے ہیں۔ یہ لوگ جھوٹ بول کر یا مصنوعی جنت بنا کر ایسا نہیں کرتے یا اپنے آپ کو بہلاوہ دے کر، بس وہ لالٹین کی لو کچھ دھیمی کر دیتے ہیں۔ ماضی کو بھلا کر مستقبل کی طرف دیکھتے ہیں یا مستقبل سے نظریں چرا کر ماضی کی طرف دیکھنے لگتے ہیں۔''
> (بحوالہ ''سارتر کا ادبی نظریہ'' از قمر جمیل ''بادبان'' کراچی۔ اکتوبر تا دسمبر 2008ء)

کہانی (Tale)

کسی واقعہ، ماجرا، فرد کا دلچسپ احوال بیان کرنا کہانی کے زمرہ میں آسکتا ہے۔ ہر افسانہ میں کہانی ہوتی ہے لیکن ہر کہانی افسانہ نہیں ہو سکتی۔ افسانہ اپنی تکنیک کا پابند ہے لیکن کہانی کے لیے کوئی تکنیک مخصوص نہیں۔ لوری کی مانند کہانی بھی انسان جتنی قدیم ہے۔

''ڈکشنری آف ورلڈ لٹریچر'' کے بموجب کہانیوں کی قدیم ترین مثال 4000 قبل مسیح کی مصری کہانیوں کا مجموعہ "Tales of the Magicians" کی صورت میں ملتی ہے۔ اس ضمن میں ہندوؤں، یہودیوں، یونانیوں اور عربوں کے ادب سے بھی مثالیں فراہم کی جا سکتی ہیں۔ عربوں کی ''الف لیلیٰ'' اسی طرح گوتم بدھ کے مختلف جانوروں کا جنم لے کر آنے کے واقعات پر مبنی ''جاتک کہانیاں'' صدیوں قدیم ہیں۔

اساطیر میں دیوی دیوتاؤں کے واقعات ومعاملات بھی کہانی کی ذیل میں آسکتے ہیں۔ ''کیوپڈ اور سائیکی'' کی کہانی مکمل فن پارہ کی خصوصیات کی حامل ہے۔ انشاء اللہ خاں انشؔا نے بھی خالص اردو میں تحریر کردہ ''کہانی رانی کیتکی اور کنور اودے بان کی'' کو داستان کے بجائے کہانی لکھا۔ اسی طرح مذہبی صحائف میں بھی کہانیوں کی مثالیں ملتی ہیں بالخصوص بائبل میں ہابیل قابیل، شمعون اور ProdigalSon اس ضمن میں خصوصی حوالہ قرار پاتے ہیں جبکہ یورپ میں چاسر کی "Canterbury Tales" اور Boccaccio کی "DeCameron" خصوصی شہرت کی حامل ہیں۔ جس طرح غزل کی روح غزلیت ہے اسی طرح کہانی کا رس کہانی پن ہے یعنی دلچسپی...... گر یہ نہیں تو بابا باقی کہانیاں ہیں۔

کینٹو (Canto)

لاطینی لفظ کینٹو کا لغوی مطلب گیت ہے۔ اپنی اصل صورت میں کینٹو رزمیہ کا ثانوی حصہ یا بیانیہ نظم کے لیے استعمال ہوتا تھا۔ اردو میں کینٹو سے زیادہ دلچسپی کا اظہار نہ کیا گیا۔ جعفر طاہر کی ''ہفت کشور'' اس لحاظ سے قابلِ توجہ ہے کہ یہ طویل نظم کینٹوز پر مشتمل ہے۔

ooOoo

گ

گُجری

جس وقت جنوبی ہند میں اپنی ابتدائی صورت میں اردو زبان ارتقاء کے مراحل طے کر رہی تھی تو اس وقت اس کے لیے ''اردو'' نام معروف نہ ہوا تھا (شاہجہاں نے ''اردوئے معلی'' نام دیا) چنانچہ علاقائی مناسبت سے عمومی طور پر اردو دکھنی/دکنی کہلائی جبکہ مُلا اسداللہ وجہی نے ''سب رس'' (1663ء) میں اردو کو ''زبانِ ہندوستان'' کہا۔ صوبہ گُجرات میں اردو کو گُجری کہا گیا۔ قدیم زمانہ میں گُجری سے مراد وہ اردو تھی جو صوبہ گُجرات میں بولی جاتی تھی۔ اب اردو کے لیے گُجری متروک ہے جبکہ اس صوبہ کی زبان گجراتی کہلاتی ہے۔ یاد رہے کہ ولی کا تعلق بھی گُجرات ہی سے تھا۔ لفظ گُجری کے سلسلہ میں سید ظہیر الدین مدنی لکھتے ہیں:

> ''زبان کا نام گُجری سن کر ذہن گجری یعنی بازار کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ گمان ہوتا ہے شاید یہ زبان اپنی مخلوط بولی کی منزل میں بازاروں میں بولی جاتی تھی۔ اس وجہ سے زبان گجری کی بجائے نام گُجری قرار پایا ہوگا۔ اس کی یہ وجہ ہے کہ گجرات خصوصاً احمد آباد، خاندلیس، مدھیہ پردیش اور شاید دکن ور جستھان میں بھی ہفتہ وار بازار کو عام اصطلاح میں گجری کہا جاتا ہے۔ دورِ اول یعنی سنہ 1023ء تک کے صوفیاء کے بعد تیرہویں صدی تک گُجرات میں شعراء نے اپنی زبان کو زیادہ تر گُجری ہی کہا جا ہے۔'' (''سخنورانِ گجرات'' ص:29-31)

سید ظہیر الدین مدنی نے اس ضمن میں حضرت برہان الدین جانمؔ کے دو اشعار بھی نقل کیے ہیں۔

جسے ہوئیں گیان بیچاری + نہ دیکھیں بھاکا گُجری (حجتہ البقا)

یہ سب گُجری زبان + کر یہ آئینہ دیہ نما (ارشاد نامہ)

گُل دستہ:

گُل دستہ کا لغوی مطلب 'ہاتھوں میں پھولوں کا گُچھا' ہے۔ اصطلاحاً ایسی کتاب/ جریدہ یا پمفلٹ

مراد ہے جس میں شعراء کا کلام جمع کیا گیا ہو۔ یہ کلام کسی ایک مشاعرہ میں شامل شعراء کا ہوسکتا ہے۔ کسی ایک شہر سے تعلق رکھنے والے شعراء کا کلام ہوسکتا ہے اور پسندیدہ غزلوں کا مجموعہ بھی ہوسکتا ہے۔ اس صورت میں یہ بیاض سے مشابہہ قرار دیا جاسکتا ہے۔

گُل دستہ پرانی اصطلاح ہے، اب اسے متروک سمجھا جاسکتا ہے۔ اب شعراء کی غزلوں اور نظموں کے انتخابات شائع ہوتے رہتے ہیں مگر انہیں گُل دستہ نہیں کہا جاتا، تاہم قدیم گُل دستے ادبی مورخ کے لیے فراہمیٔ مواد کی فراہمی کا باعث تحقیقی اور تنقیدی اہمیت کے حامل ثابت ہوسکتے ہیں۔

اگر چہ قطعی طور پر اس امر کا تعین مشکل ہے کہ پہلا گلدستہ کس نے مدوّن کیا۔ سید لطیف حسین ادیب کے بموجب ''اگر مولوی کریم الدین (م۔1879ء) کے پرچہ مشاعرہ کو جو مطبع رفاہ عام دہلی سے 2 جولائی 1845ء کو جاری ہوا تھا، پہلا گلدستہ تسلیم کر لیا جائے تو مرور ایام کے ساتھ گلدستوں کے اجراء میں اضافہ ہو۔ 1870ء کے بعد ان کی اتنی کثرت ہوگی کہ ملک کے ہر بڑے شہر، ادبی مرکز اور قصبات تک سے گلدستے شائع ہونے لگے۔ انیسویں صدی عیسوی کے آخری دہے تک شائع ہونے والے گلدستوں کی تعداد ساحل احمد کے مطابق 110 اور ڈاکٹر شانتی رنجن بھٹا چاریہ کی پیش کردہ گلدستوں کی فہرست میں ان گلدستوں کا اضافہ کرنے کے بعد جو ساحل احمد کی فہرست میں شامل نہیں ہوئے، یہ تعداد تقریباً 130 ہو جاتی ہے۔'' (مقالہ بعنوان ''ایک تاریخی گلدستۂ مشاعرہ اور گلدستوں کے مطالعے کی سمت کا تعین'' مطبوعہ: ''غالب نامہ'' نئی دہلی۔ جنوری: 2009ء)

مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجئے:

ساحل احمد ''اردو میں گلدستوں کی روایت'' (الٰہ آباد۔1988ء)

گوجری:

گوجری کا گُجری سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ گوجر قوم کی یہ زبان محض گوجروں تک محدود نہیں بلکہ صوبہ سرحد میں مالاکنڈ، سوات، آزاد کشمیر کے بعض علاقوں کے علاوہ پنجاب کے بعض اضلاع میں بھی بولی جاتی ہے۔

فارغ بخاری کے بموجب ''گوجری زبان نہ صرف شمال مغربی سرحدی صوبہ کے ہزاروں باشندے بولتے ہیں بلکہ برصغیر کے دوسرے حصوں جموں و کشمیر، ہماچل پردیش، اتر پردیش، مہاراشٹر اور راجستھان تک پھیلی ہوئی ہے۔ یہ ہمارے برصغیر میں اس گوجر قبیلے کی زبان ہے جو سفید ھُنوں کے ساتھ یہاں آئے۔ سفید ھُنوں کی نسل تو آج شاید دنیا میں کہیں موجود نہیں البتہ ان کے ساتھ گوجر آج بھی زندہ پائندہ ہیں...... پاک و ہند میں کئی ایک شہر گجرات، گوجر خان، گوجرانوالہ وغیرہ انہیں کے نام پر آباد ہیں۔ خصوصاً صوبہ سرحد میں (جو

گوجروں کا مرکزی مقام ہے) کوہ ہندوکش سے کاغان اور کشمیر کی پہاڑیوں تک پھیلے ہوئے کوہستانی سلسلوں میں بڑی تعداد میں گوجر آباد ہیں۔ ان کے نام سے بہت سے گاؤں گوجری، گوجراں، گوجر گڑھی، گجر انو کلے، گوجر سرائے وغیرہ مشہور ہیں۔ ان کی زبان گوجری کہلاتی ہے جو ہندکوہی کی ایک اکھڑ بولی ہے۔" (بحوالہ مقالہ "گوجری سے اردو کا جنم" از چودھری محمد اشرف ایڈووکیٹ مطبوعہ "اخبار اردو" اسلام آباد۔ فروری۔ 2005ء)

اسی شمارہ میں کچھ "گوجری اردو مشترک الفاظ" درج ہیں جو دلچسپی کے لیے درج کیے جا رہے ہیں:

(الف) تقصیر، بدحال، خستہ حال، دربدر، ٹو (بمعنی تجسّس) بود (بمعنی کمزور) پَر (مگر) پَل (لمحہ) گہنا (زیور) بسرنا (بھولنا) روا (جائز) نہال (اچھے حال والا) ڈھونڈنا، طمع، حرص، قضیہ، قیافہ، شُبکی (اردو سبکی) جتھہ، تھہ، رمز، لحاظ، رگ، جگ (جہان) بَن (جنگل) لٹھ (لکڑی وغیرہ) ٹھٹھہ، بھلے مانس، رنج، انگ (جوڑ) انگا (کوٹ وغیرہ) پہر (وقت کا ایک حصہ) کھجل (خجل) چٹی (نقصان) چوئی (چٹیا) سنگ (رفاقت) شوم (کنجوس) غوغا، چنے، چگنا، چھل (فریب) پچانا (برداشت کرنا) جگرا (ہمت) چوچی (عورت کے پستان) سالم، سپرد، ریت، لو (روشنی) تنازعہ، پُن (نیکی) گھن (گھن، بدبو) گھگھیانا (بھرائی ہوئی آواز وغیرہ) ہکوی (ہیکڑی) میل، ہمیل (ایک زیور کا نام) ہلا (جنگ، حملہ) ہڑک (امید، خواہش) نہنگ (جس کے پاس کچھ نہ ہو) دارو (بمعنی دوا علاج) باس (بو) نگر، لہو، کرتوت، کاگ (کوا) کٹورا (چوڑا گلاس) بیابان، گلاہ، چھینٹ، پالا (سردی) خو (عادت، خلق) خمیر، خصلت، پیرہنی (پیرہن، قمیض) مہر (محبت) ساگ (سبزی) میچنا (بند کرنا، آنکھیں وغیرہ) تاثیر، بوٹا، کنجی، بَیر (دشمنی) سِل (پتھر) ارمان، پوہ پھوٹنا، پٹکا، صافہ، نحس (جس میں برکت نہ ہو) سہاگ، سوگ، گوک، تھڑا، فرزند، ناتا، بخیل۔

(ب) ان الفاظ میں تبدیلی بھی دلچسپ لسانی پہلو رکھتی ہے۔ بریکٹ میں اردو کے مروجہ الفاظ درج ہیں:
ناتھور (ناسور) مزرہ (زمرہ) ہیکی (لڑکی، بیٹی) پاگ (بھ گ، مقدر) سنتر یا ہپ (سونا پن) بھار، بھریہ (بہار) فات (آفات) تسایا (پیاسا) تُم (تم You) معثوم (معصوم) پتر (پتے) پڑ (پتھر) تمناں (تمہیں) مناں (مجھے) انھاں (انہیں) چوپنا (چوسنا) قاچو (چاقو) کوشک (کوشش) السبا (الاؤ) سینسار (سنسار) وژن (بجو) گورا (بھورا) سُدھ بُدھ (سوجھ بوجھ) گرلی (کُلی) دگا (دغا) چم (چمڑا) اوہل (اوجھل) ترگا (بھینگا) لگاوش (لاگت)

ooOoo

ل

لایعنیت (Absurdity)

جدید انسان جس اعصابی تناؤ اور اس کے پیدا کردہ ذہنی خلفشار میں زیست کرنے پر مجبور ہے اس کے اظہار کے لیے لایعنیت کی اصطلاح استعمال کی جاتی ہے۔ لایعنیت کے تصور نے ڈراما کے ذریعہ سے اولین اظہار پایا۔ یوں یورپ میں Theatre of the Absurd کا آغاز ہوا اور Absurd Drama کی اصطلاح عام ہوئی۔ ایبسرڈ ڈراما میں ڈراما نگاری کے اساسی عناصر جیسے پلاٹ، کردار حتیٰ کہ بعض اوقات تو مکالموں سے بھی صرف نظر کیا جاتا ہے۔ ایبسرڈ ڈراما میں لایعنیت کے ذریعہ سے زندگی، معاشرہ اور مسلمات کی بے معنویت اجاگر کی جاتی ہے۔ اس ضمن میں سب سے زیادہ شہرت سیموئیل بیکٹ (Samuel Backet) کے ڈراما "Waiting for Godot"(1951) نے حاصل کی۔ اس کے ساتھ ہیرلڈ پینٹر (Harlad Pinter) کے "Care Taker" کا بھی نام لیا جاتا ہے جبکہ ژاں ژینے، آرتھر آداموش اور یوجین آیونسکو بھی اس ضمن میں مشہور ہیں۔ آیونسکو کا "Rheinoche ros" بھی خصوصی حوالہ رکھتا ہے۔ اگر چہ لایعنیت ڈراما سے مشروط نظر آتی ہے لیکن درحقیقت یہ یاسیت کا وہ فلسفہ ہے جو مستقبل کی ناامیدی سے جنم لیتا اور قنوطیت پر ختم ہوتا ہے۔

پروفیسر رضی عابدی مقالہ بعنوان ''ایبسرڈ.....ماورائے عقل'' (مطبوعہ ''انگارے'' ملتان: مئی 2007ء) میں لکھتے ہیں:

> ''ایبسرڈ کے لغوی معنی غیر معقول اور لایعنی کے ہیں لیکن ایک نظریۂ حیات کے حوالے سے اس کے معنی احمقانہ یا مضحکہ خیز کے نہیں ہیں۔ اس کا مطلب ہے سمجھ سے ماورا۔ یہ ایک بہت پرانا نظریہ ہے جسے مغرب نے حال ہی میں دریافت کیا ہے۔ یہ اس بات کا اعتراف ہے کہ زندگی کو سمجھا نہیں جا سکتا، چنانچہ اس کے متعلق کوئی پیش گوئی ممکن نہیں ہے.....مغرب میں ایبسرڈ کا تصور ایسے ہی نازل نہیں ہو گیا یہ ان تلخ تجربوں کے ذریعہ حاصل ہوا جن سے انہیں احساس ہوا کہ عقل نے انہیں فریب دیا

ہے۔ یہ احساس انہیں خون خرابے اور کبھی نہ ختم ہونے والی انسانی مصیبتوں سے ہوا۔''

ایبسرڈ ڈراموں میں پلاٹ کی وہ ساخت محوظ نہیں رکھی جاتی جو ارسطو کی "Poetics" کے زمانہ سے چلی آ رہی ہے۔ اسی طرح کردار بھی نفسیاتی اصولوں سے روگردانی کرتے نظر آتے ہیں جبکہ واقعات میں منطقی ربط کا فقدان ملتا ہے اور نہ ہی مکالمے مُروّج اور روایتی اسلوب میں لکھے جاتے ہیں۔ بس ایبسرڈ ڈراموں کی اپنی دنیا اور مخصوص فضا ہوتی ہے، لہٰذا ناظرین/ قارئین کو ایبسرڈازم کی شرائط کے تحت ڈراما دیکھنا/ پڑھنا ہوتا ہے اور نہ ہی ایبسرڈ ڈراما کی مسلمہ تنقیدی پیمانوں سے معیار بندی کی جاسکتی ہے۔

"Waiting for Godot" پر محمد حسن عسکری نے 1956ء میں انگریزی میں تحریر کیا تھا۔ مظفر علی سیّد نے ''کبھی ے حقیقتِ منتظر'' کے عنوان سے اس کا اردو ترجمہ کیا۔ (بحوالہ: ''بازیافت'' اورینٹل کالج، لاہور۔ جولائی 2005ء تا جون 2006ء)

اس ڈراما سے دلچسپی رکھنے والے اصحاب محمد حسن عسکری کے اس تبصرہ کو دلچسپ پائیں گے۔ اسی ترجمہ کے حواشی میں مظفر علی سیّد لکھتے ہیں:

> ''آلفریڈ ژاری (1813ء۔ 1907ء) فرانس میں نئے ڈرامے کا پیش رو جس نے 1897ء میں اپنا تیز ''مسخریہ'' (فارس) ''شاہ اُوبو'' کے نام سے پیش کر کے پیرس کی ڈرامائی دنیا میں ایک طوفان برپا کر دیا۔ اس کے اثرات دور دور تک پہنچے۔ چنانچہ شاعرا، پولو نیئر، مافوق الواقعیت کی تحریک اور زمانہ حال کے مضحک نگار (Absurdist) سب اس سے متاثر کہے جاسکتے ہیں۔''

مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے:

"Hinchlifee, Arnorld P "The Absurd" London, 1981

Kenner, Hugh "Samuel Backet: A critical Study" New York, 1961

لِسانیات (عربی، اسم مونث)

عربی میں زبان کے لیے لسان کا لفظ استعمال ہوتا ہے اسی سے زبان کے علم کے لیے لسانیات کی اصطلاح حاصل ہوئی۔ انگریزی میں لِسانیات کے لیے Philology کی اصطلاح مروج ہے۔ اس ضمن میں ڈاکٹر عطش درانی مقالہ ''اردو لسانیات کی جدید حدود و قیود'' (مطبوعہ: ''اخبار اردو'' اسلام آباد، اکتوبر

2007ء) میں یہ معلومات فراہم کرتے ہیں:

> ''انیسویں صدی تک زبان کے مطالعہ کے لیے فلالوجی کی اصطلاح استعمال ہوتی رہی ہے جس کا دائرہ کار اب سمٹ کر محض قدیم متنوں اور زبانوں کے تقابلی اور تشریحی مطالعہ تک محدود ہو گیا ہے۔ امریکہ میں فلالوجی کی پہلی انجمن 1880ء میں جان ہاپکنز یونیورسٹی میں قائم ہوئی۔ متنی تنقید (Textual Criticism) اسی فلالوجی کا حصہ تھی جو آگے بڑھ کر اعلیٰ متنی تنقید پر منتج ہوئی یعنی مسودات کی تدوین جو دراصل بائبل کے متن پر تحقیق کے حوالے سے شروع ہوئی تھی۔''

اردو میں لسانیات کا جو مفہوم مروج ہے اس کے لیے انگریزی اصطلاح Linguistics بھی استعمال ہو سکتی ہے۔ اگرچہ یورپ میں اس ضمن میں بہت کام ہوا اور اب تو لسانی تحقیقات میں کمپیوٹر سے بھی کام لیا جا رہا ہے جبکہ اردو لسانیات میں ہنوز اردو زبان کے مولد، تشکیلی مراحل اور نام کے بارے میں ہی تحقیقات ہو رہی ہیں۔

ادھر کمپیوٹر کی وجہ سے خود انگریزی میں بھی تبدیلیوں کا آغاز ہو چکا ہے اور شاید ایک دن کمپیوٹر کی زبان کا مطالعہ بھی لسانیات کا موضوع قرار پائے۔ لسانیات کی بالعموم یہ اقسام کی جاتی ہیں:

1- تشریحی 2- تاریخی 3- تقابلی 4- توضیحی

مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے:

شوکت سبزواری، ڈاکٹر ''اردو لسانیات'' (کراچی: 1946ء)

سہیل بخاری، ڈاکٹر ''اردو کا روپ'' (لاہور: 1971ء)

عبدالسلام، ڈاکٹر ''عمومی لسانیات'' (کراچی: 1993ء)

ایچ۔ اے۔ گلیمن ''توضیحی لسانیات'' (ترجمہ: عتیق احمد صدیقی) نئی دہلی: 1979ء

گیان چند جین، ڈاکٹر 'عام لسانیات'' (نئی دہلی)

لفّ و نشر (عربی: اسمِ مذکر)

لفّ کا لغوی مطلب لپیٹنا، ملفوف کرنا، شامل کیا گیا جبکہ نشر کا مطلب پھیلاؤ، وسعت، کشادگی۔

علمِ بیان کی اصطلاح میں لفّ و نشر سے مراد وہ صنعت ہے کہ شعر کے پہلے مصرع میں کچھ چیزوں کا ذکر ہو اور دوسرے مصرع میں ان کی مناسبت سے چیزوں کا ذکر کیا جائے۔ اگر دوسرے مصرع میں چیزیں پہلے

مصرع کی ترتیب کے مطابق ہوں تو اسے لف ونشر مرتب کہتے ہیں اگر یہ ترتیب برقرار نہ رہے تو اسے لف ونشر غیر مرتب کہتے ہیں۔ مثالیں پیش ہیں:

نظیر اکبر آبادی کا یہ شعر لف ونشر مرتب کی مثال ہے:

میرا اور اس کا اختلاط ہو گیا مثلِ ابرو برق
اس نے مجھے رُلا دیا، میں نے اسے ہنسا دیا

جبکہ میر کا یہ شعر لف ونشر غیر مرتب کی مثال ہے:

ایک سب آگ ایک سب پانی
دیدہ و دل عذاب ہیں دونوں

داغ نے شعراء کے لیے جو منظوم پندنامہ تحریر کیا اس میں وہ لف ونشر کے بارے میں لکھتے ہیں۔

لف و نشر آئے مرتب تو بہت اچھا ہے
اور ہو غیر مرتب تو نہیں ہے بے جا

لمرک (Limercik)

انگریزی شاعری کی دلچسپ صنف ہے۔ اس میں مزاح، ہزل، پھکڑ پن اور جنس سب کی کھچڑی ملتی ہے۔ اردو میں نذیر شیخ کی ''حرف بشاش'' لمرک کا (غالباً) واحد مجموعہ ہے۔ انگریزی لمرک پانچ مصرعوں پر مشتمل ہوتی ہے۔ پہلا، دوسرا اور پانچواں مصرع ہم قافیہ جبکہ تیسرا اور چوتھا مصرع ہم قافیہ ہوتے ہیں۔

ooOoo

۴

مآخذ(Source)

علمی، ادبی، تنقیدی وتحقیقی کتب/ مقالات میں جن مآخذ اور ذرائع سے استفادہ کیا گیا ہو کتاب/ مقالہ کے نوٹس، حواشی، تعلیقات، کتابیات میں ان کا اندراج لازم ہے۔ ماخذ کی دو اقسام ہیں:

1- بنیادی مآخذ(Primary Source)

وہ کتب و مقالات جن کا مصنف نے خود مطالعہ کیا ہو، اسی طرح حصول معلومات کے لیے دیگر ذرائع جن کا مصنف کو براہ راست علم ہو، وہ معلومات، کوائف اور شواہد جو اس نے خود حاصل کیے ہوں۔

2 ثانوی مآخذ(Secondry Source)

کسی دوسرے مصنف کے حوالہ جات، معلومات، کوائف اور شواہد سے اس کا حوالہ دیتے ہوئے استفادہ کرنا۔ بنیادی مآخذ کا حوالہ دے کر اس امر کا گویا اعتراف کیا جاتا ہے کہ یہ حوالہ فلاں صاحب کی فلاں کتاب سے اخذ کیا گیا ہے۔

اردو تنقید و تحقیق میں ماخذ چوری کی یہ عام مثال ہے کہ ثانوی ماخذ کو ذاتی اور بنیادی مآخذ کے طور پر درج کیا جاتا ہے۔ نقل راچہ عقل کے مصداق بعض اوقات یہ ہوتا ہے کہ بنیادی مآخذ میں سن یا کتابت کی کوئی غلطی ہو تو وہ بھی بلا سوچے سمجھے نقل کر دی جاتی ہے۔ کئی حوالہ چور اسی وجہ سے پکڑے گئے۔

مابعد جدیدیت(Post Modernism)

پس جدیدیت/ مابعد جدیدیت، جدیدیت کے خلاف ردعمل کا ایک انداز ہے جس نے جمال اور جمالیات، خرد اور مظاہر خرد، انسان اور انسان دوستی، معاشرہ اور معاشرتی اقدار سب کی اساسی اہمیت اور دائمی بقاء اور افادہ کو چیلنج کرتے ہوئے ان کی بے معنویت پر زور دیا۔ اس ضمن میں زبان بھی ملزم قرار پائی کہ ان کے بموجب زبان قطعی ابلاغ میں ناکام رہتی ہے۔ زبان کیونکہ صداقتوں اور حقائق کی ترسیل پر قادر نہیں، لہٰذا اس

کے ذریعہ سے اظہار پانے والی ''عامی صداقتیں'' بھی عامی صداقتیں نہیں رہتیں۔ اس رویہ نے ذہنی تشکیک کی پیدا کردہ عدم اعتقادی کو فروغ دیا۔ ڈاکٹر فہیم اعظمی اس ضمن میں رقمطراز ہیں:

''پچھلی صدی کے آخری ایام اور اکیسویں صدی کے آغاز میں مابعد جدیدیت ایک نظریہ بن کر ابھری۔ یہ ایک ایسا نظریہ، اینٹی نظریہ یا اسلوب ہے جو تکثیریت (Pluralism) کو زیادہ وسیع تناظر میں بیان کرتا ہے۔ مابعد جدیدیت کے رائدین نے جن میں ہم جین باڈری لارڈ، جین لیوتارڈ اور فریڈرک جیمسن کو شامل کر سکتے ہیں، سب سے پہلے کلچر کی تکثیریت کا نظریہ پیش کیا اور بقول فلپ رائس اور پیٹریشیا واغ:

"......At the Base of Post Modernism Theory Lies the Rcognition that we live in a pluralised culture. That we are surronded by a multiplicity of styles, Forms, Discources, and Narratives, and that we consume these as different life styles. Knowledge, stories we tell ourselves about the world, and models we propose about reality."

(ترجمہ: مابعد جدیدیت کی تھیوری کی بنیاد اس بات کو عام کرنے میں ہے کہ ہم بہت سی ثقافتوں کے درمیان زندگی گزار رہے ہیں اور ہمارے چاروں طرف بہت سے اسلوب (Styles) ہیں۔ ہیئتیں، بحث مباحثے ہیں اور بیانیہ ہیں اور ہم ان سب کو اسلوبِ زندگی کی طرح برتتے ہیں۔ ہماری آگہی، اپنے بارے میں یا دوسرے کے بارے میں جو کہانیاں ہم سناتے ہیں دنیا کے متعلق اور اپنے متعلق اور حقیقت کا جو ماڈل ہم پیش کرتے ہیں ان سب میں تکثیریت اور تنوع ہے۔)

فہیم اعظمی مزید لکھتے ہیں:

''گویا کہ مابعد جدیدیت کی بنیاد اس بات پر ہے کہ ہمارے انہام و تفہیم اور اسلوب میں تکثیریت کو تسلیم کیا جائے اور کسی ایک تھیوری کو ادعائیت کی حد تک ہمارے نقطۂ نظر کی مکمل بنیاد نہ سمجھا جائے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ کلاسیکی دور سے لے کر آج تک ہماری توضیح و تشریح کا دار و مدار اصولوں اور فارمولوں پر رہا ہے اور بڑی حد تک امتزاج اور سینتھی سس کے

باوجود ہم ان اصولوں کو ایک بند نظام تصور کرتے رہے اور سمجھوتہ کرنے سے گریز
کرتے رہے۔ مثال کے طور پر ہم نے جدیدیت کے دور میں سمبل، داخلیت،
علامت وغیرہ کے جو اصول اپنائے تھے، ان کے ذرہ برابر انحراف سے بھی جمالیات کو
مجروح ہوتے دیکھتے تھے اور ایسے فن پاروں کو جن میں مندرجہ بالا عناصر نہ ہوں قابلِ
اعتنا نہیں سمجھتے تھے۔'' (ماہنامہ ''صریر'' اپریل 2003ء)

ڈاکٹر منظور احمد مقالہ ''جدیدیت اور مابعد'' (ماہنامہ ''نگار پاکستان'' (کراچی۔ شمارہ، اگست 2005ء) میں لکھتے ہیں کہ ''پس جدیدیت عصری بورژوائی ثقافت کی ایک تحریک کا نام ہے۔ یہ اصطلاح 1960ء کے لگ بھگ نیویارک کے آرٹسٹوں نے استعمال کرنا شروع کی تھی جو تقریباً 1970ء میں یورپی مفکروں نے اپنالی۔ اس تحریک کا بنیادی فلسفہ جدیدیت کو جواز فراہم کرنے والے اساطیر (Myths) کو خشت بہ خشت توڑنا تھا۔''

ڈاکٹر منظور احمد اس ضمن میں لکھتے ہیں:

''پس جدیدیت اس طرح علومِ عقلی اور اساسیت (Foundationalism)
کے خلاف ایک تنقیدی فکر کی حیثیت سے رونما ہوئی ہے۔ عمومی طور پر اس کے ماننے
والوں کے متعلق یہ کہا جاسکتا ہے کہ صداقت یا عقل کسی ایک شے یا فعلِ واحد کا نام
نہیں ہے بلکہ کئی عقلی نظام ممکن ہوسکتے ہیں یا کئی بظاہر متضاد صداقتیں بیک وقت ممکن
ہوسکتی ہیں۔ پس جدیدیت کے معنی یہ ہیں کہ حدود سے صرفِ نظر کر کے صرف ہیئت
اور وسائل پر نظر رکھنی چاہیے اور حقیقت تک رسائی کی بجائے صرف شبیہ پر قناعت
کرنی چاہیے۔''

ڈاکٹر فہیم اعظمی نے اس تصور کی مزید صراحت کرتے ہوئے ''مابعد جدیدیت کا شترِ بے مہار'' (مطبوعہ ماہنامہ ''صریر'' دسمبر 2003ء) میں یہ بھی لکھا:

''1989ء میں مابعد جدیدیت اور مابعد تنقید (Post Modernism and
Post Criticism) کو ایک ساتھ رکھ گیا۔ چنانچہ ماہنامہ صریر۔ اکتوبر 2000ء
میں فلپ رائس اور پیٹریشاواغ کی 1989ء میں مرتب کردہ کتاب "The
Modern Literary Theory" سے ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

''لفظ مابعد جدیدیت کی بھنبھناہٹ کلچر کے مطالعہ کے سلسلے میں سنائی دے رہی
ہے۔ یہ عصری حقیقت کی بیانیہ انداز میں تحلیل کے لیے بھی استعمال ہو رہا ہے۔

حقیقت کی تھیوری کے طور پر یہ اصطلاح ادبی مطالعہ میں نئی نہیں ہے۔ یہ اصطلاح 1960ء میں ایک طرح کی پیش رو (Avant Garde) فکشن کے لیے خصوصی طور پر امریکہ میں استعمال ہوئی۔ اس میں ادب کی خصوصیت یہ بتائی گئی کہ خود اپنی عکاسی کرتا ہے اور یہی وجہ تھی کہ جدیدیت کا ایک حصہ شمار کیا گیا۔ مفکرین جدیدیت میں جین باڈریلا، جین فرینکوئز، لیونارڈ اور فریڈرک جیمس تھے۔''

''اسی دوران مابعد جدیدیت میں نسبیت اور تکثیریت کے اسلوب کی نشاندہی کی گئی۔ معنی کی تکثیریت اور نسبیت، زندگی کے مختلف اسالیب، گلوبل کلچر کا عنصر وغیرہ۔ اس میں معنی کی تکثیریت اور نسبیت ساختیات کی دین تھے۔ مابعد جدیدیت میں ساختیات کی ایک اور دین کا ذکر ہے اور وہ ہے سگنیفائر کا ایک سگنیفائیڈ نہ ہونا۔''

''مابعد جدیدیت میں فرد کے تعلق سے نومبر 2000ء کے ''صریر'' میں اسٹیوارٹ ہال کے ایک مضمون سے کچھ اقتباس کے حصے ملاحظہ ہوں:

''جدیدیت کے دور میں ایک نئی اور مطلق انفرادیت کا فروغ ہوا۔ اس کے مرکز پر انفرادی فاعل کی پہچان ہے۔ جدیدیت کے دور میں جو تبدیلی آئی اس نے فرد کو اپنے مستقبل کی روایت اور شناخت کے کھونٹے کی رسی سے آزاد کر دیا تھا۔ یہ سب چیزیں اللہ کی عطا سمجھی جاتی تھیں اس لیے ان میں بنیادی تبدیلی ممکن نہ تھی لیکن مابعد جدید دور میں جدیدیت کے برخلاف فرد کو متضاد، نامکمل اور منتشر شناخت میں نہیں دیکھا جاسکتا ہے۔''

''دسمبر 2000ء کے ''صریر'' میں اسکاٹ لیش اور جون اری کے مضمون "Post Modernist Sensiblity" کے اقتباس پیش کیے گئے تھے۔ اس میں سے کچھ متعلقہ قابل غور ہیں:

''مابعد جدیدی حیثیت اپنے انوکھے پن کا اعلان نہیں کرتی بلکہ تخلیقِ نو کے سیاق وسباق میں اپنے کو شامل کرتی ہے۔ (مابعد جدیدیت) جمالیات اور سماجیات کے علیٰحدہ کرنے کی تھیوری سے منکر ہے۔ اس نظریہ کو کہ آرٹ زندگی سے مختلف ہوتا ہے نہیں مانتی۔ اعلیٰ جدید ثقافت کو مختلف شکلوں میں پیش کیا جاتا ہے تو ان کا ابلاغ دھیان گیان کی صورت میں ہوتا ہے مگر مابعد جدیدیت کی مختلف شکلوں کا ابلاغ انتشار (Distration) کی صورت پیدا کرتا ہے جیسے ایک ساتھ بہت سی باتوں کی یلغار ہو۔''

''اب اسکاٹ لیش اور جون اری کے اقتباس کا ایک حصہ ملاحظہ ہو جو مضمون نگار کی اپنی رائے ہو سکتی ہے لیکن اسے ہم پیلو جدیدیت (Paleo Modernism) بھی کہہ سکتے ہیں مگر مابعد جدیدیت نہیں کیونکہ وادا اور سرئیلی تحریکیں جدیدیت سے منسلک رہی ہیں۔ اس سے وہ انتشار ظاہر ہوتا ہے جس کا ذکر کیا گیا ہے:

''اس طرح دیکھا جائے تو مابعد جدیدیت کے کلچر کی پہلی نشو ونما 1920ء کی تاریخی ایونٹ گارڈ تحریک میں نظر آتی ہے۔ جب وادائیت اور سرئیلیت وغیرہ کے تحت اعلیٰ جدیدیت پر تنقید شروع کی گئی۔ حالیہ دہائیوں میں عوامی ثقافت کے زیر اثر ناظرین اور قارئین میں مقبول ہے۔ اسی طرح سینما ہال میں جس میں عوام جاتے ہیں، مابعد جدیدیت داخل ہو چکی ہے اور بہت سی کامیاب فلموں میں مابعد جدیدی رویہ اور مناظر دھیرے دھیرے کلاسیکی حقیقت پسندی کے طرز پر لکھے ہوئے بیانیہ کی جگہ لے رہے ہیں۔'' (شاید مضمون نگار عوامی کلچر اور رویوں کو جو ہمارے یہاں پروگریسو تحریک کی دعوت کا حصہ تھے، مابعد جدیدیت کہہ رہے ہیں۔ یہ طریقے اعلیٰ جدیدیت کی مثال تھے اور مابعد جدیدی رویہ اس کے خلاف تھا۔ بہر حال تضاد اور ڈی کنسٹرکشن یہیں سے شروع ہوتا ہے۔)

2002ء میں مابعد جدیدیت پر بحث جاری رہی۔ ان میں مابعد جدیدیت کا زمانہ، تعاون، آرٹ کا ہالہ بنانے، مابعد جدیدیت میں رجحان کی تکثیریت وغیرہ ہیں۔''

فہیم اعظمی کے طویل اقتباس کے لیے معذرت..... مگر اس سے مابعد جدیدیت کے کئی پہلو واضح ہو جاتے ہیں۔

اس ضمن میں ناصر بغدادی لکھتے ہیں:

''جیمس فالکورز (James Faulcolouer) کی اس بات سے اتفاق کیا جا سکتا ہے کہ مابعد جدیدیت ایک ایسی ماورائے جدید، فیشن زدہ اور عمومی اصطلاح ہے جس کو زندگی کے بوقلموں تناظرات کے حوالے سے شعوری طور پر استعمال کیا گیا۔ اس میں فنِ تعمیر، مقامیت، متبائن ثقافتی اقدار، لسانی بوقلمونی سے لے کر دینیاتی معتقدات، فلسفیانہ ادبی نظریات اور پورنوگرافی سمیت سبھی کچھ شامل ہے۔ اس کی مربوط پیرائے میں تعریف و توضیح کرنا کوئی آسان کام بھی نہیں۔ اس کے متعلق اتنا ضرور کہا جا سکتا ہے کہ مابعد جدیدیت سے، جدیدیت کے مقابلے میں ضرورت سے کچھ زیادہ ہی جدید ہے۔''

(''جدیدیت، مابعد جدیدیت اور اردو ادب'' مطبوعہ ''بادبان'' کراچی۔ جولائی۔ ستمبر 2005ء)

رؤف نیازی ''مابعد جدیدیت (تاریخ وتنقید)''میں مابعد جدیدیت کے بارے میں اس رائے کا اظہار کرتے ہیں:

''جدیدیت فکرِ انسانی کا خاصہ رہی ہے بلکہ انسانی سائیکی کا حصہ ہے۔ جدیدیت کا مطلب اور مفہوم یہی ہے کہ وہ موجودہ کو مسترد کرتی ہے لیکن اس استرداد کی پشت پر ایک ایسی تخلیقی توانائی بھی موجود ہوتی ہے جو''موجود'' کو ہٹا کر کسی غیر موجود کو حاضر کر دیتی ہے یعنی ایک متبادل (Replacement) قرار دیتی ہے اور عموماً یہ متبادل پہلے والے سے بہتر ہوتا ہے لیکن مابعد جدیدیت کے ساتھ یہ ہوا کہ یہ جدیدیت کو تو مسترد کرتی ہے مگر اس کی جگہ کوئی متبادل نہیں دیتی، ایسا نہیں کہ یہ متبادل دینے کی صلاحیت سے محروم ہے یا یہ کہ اس میں تخلیقی توانائی کا فقدان ہے۔ دراصل مابعد جدیدیت ارادتاً ایسا نہیں کر رہی ہے، اس نے اپنا چہرہ دُھند میں چھپایا ہوا ہے۔ اسی لیے اسے قولِ متناقض (Paradox) کہا جاتا ہے۔ اس طرح یہ خود کو Define بھی نہیں کرتی، تعریف کا مطلب خود کو محدود کر لینا ہے۔''(ص:70-269)

رؤف نیازی نے مابعد جدیدیت کی یہ تین جہات گنوائی ہیں:

''1-ادبی 2- سماجی 3- فکری''(ص:271)

مزید معلومات کے لیے ملاحظہ کیجیے:

رؤف نیازی ''مابعد جدیدیت (تاریخ وتنقید)''(کراچی:2003ء)

Howe, Rrving (Ed.) "Literary Modernism" New York, 1967

مارکسی تنقید (Marxist Criticism)

مارکس کے نام سے معروف، مارکسی تنقید کا آغاز ادبی مقاصد کے لیے نہ تھا بلکہ یہ سوشلزم سے مشروط ہے۔ اس اندازِ نقد میں ادب برائے ادب کے برعکس ادب برائے زندگی کا تصور کارفرما ہے۔ بقول ٹراٹسکی:

''مصافِ زیست میں فن ایک خارم کا درجہ رکھتا ہے۔ یہ جسم سے منقطع علیحدہ عضو نہیں جو خود اپنے ہی وجود کو کاٹ کاٹ کر کھا رہا ہو بلکہ یہ ایک مہذب انسان کا عمل ہے۔ ایسا انسان جو خود اپنے ماحول اور گردوپیش پھیلی زندگی سے ناقابلِ شکست رابطہ رکھتا ہے۔''

مارکسی تنقید میں تخلیق اور تخلیق کار کے مطالعہ کے ضمن میں سماجی کوائف، سیاسی صورتحال، اقتصادی

عوامل، طبقاتی تقسیم اور تاریخ کو تبدیل کرنے والے مادی عوامل کا تجزیاتی مطالعہ لازم ہے۔ مارکسی تنقید رومانوی تنقید کے ساتھ ساتھ جمالیاتی اور نفسیاتی تنقید کے بھی خلاف ہے اور انہیں سرمایہ دار طبقہ اور استحصالی قوتوں کے ایسے حربے قرار دیتی ہے جن سے محنت کش اور غریب عوام کی نگاہوں سے حقیقت کو چھپا کر انہیں گمراہ کیا جاتا ہے تاکہ وہ اپنے حقوق کے لیے جدوجہد نہ کر سکیں۔

مارکسیت کیونکہ اقتصادیات پر مبنی ہے اس لیے بعض ناقدین جیسے کرسٹول کارڈویل، جے جی ہرڈر، ارنسٹ جارج تھامسن اور پلیخنوف نے ادب اور دیگر فنونِ لطیفہ کی شروعات بھی دوران محنت انسانی جسم کی حرکات یا منہ سے نکلنے والی آوازوں میں تلاش کرتے ہوئے رقص، موسیقی اور شاعری کا مطالعہ کیا۔

Ernest Fischer نے اپنی تالیف "The Necessity of Art" میں اس امر پر زور دیا کہ فن اور فنونِ لطیفہ بلکہ زبان کی تشکیل میں آلات اساسی کردار ادا کرتے ہیں۔ وہ لکھتا ہے:

> ''زبان کے آغاز کے متعدد نظریات میں زبان کی تشکیل میں محنت اور آلات کے کردار سے یا تو صرفِ نظر کیا گیا یا اسے غلط سمجھا گیا۔'' (ص:23)

مارکسی تنقید نے پہلی مرتبہ ادب میں مقصد اور افادہ کی بات کی یعنی تخلیق معاشرتی مقاصد کے تابع ہو اور اسے اپنے عوام کے دکھ درد کی ترجمان ہونا چاہیے۔ اصولاً تو یہ غلط نہیں لیکن غلو اور انتہا پسندی کے باعث ادب پروپیگنڈہ کی سطح پر آ گیا جس کے خلاف شدید ردعمل کا بھی اظہار کیا گیا۔

ترقی پسند ادب کی تحریک میں مارکسی تنقید کارفرما تھی اور اس کے زیر اثر برصغیر میں مارکسی تنقید کا چلن عام ہوا۔ اختر حسین رائے پوری، مجنوں گورکھپوری، احتشام حسین، ممتاز حسین، ڈاکٹر عبدالعلیم، قمر رئیس، سجاد ظہیر اور علی سردار جعفری مارکسی تنقید میں ممتاز مقام کے حامل ہیں۔

مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے:

Fischer Ernest "The Necessty of Art: A Marxist Approach" London, 1964

سلیم اختر، ڈاکٹر ''تنقیدی دبستان'' (لاہور:1997ء)

ماہیا:

اظہارِ محبت (ماہی: محبوب) کے لیے تین مصرعوں پر مشتمل پنجابی اور سرائیکی کی مقبول صنفِ سخن اردو میں بھی مستعمل ہے۔ کسی زمانہ میں ماہیا لوک ادب کا حصہ اور ڈیڑھ مصرعوں پر مشتمل ہوتا تھا۔ اپنی اصل صورت

میں ماہیا صرف محبوب کے لیے وقف تھا اور محبوب کے حوالہ سے ہی دل کے معاملات کا بیان ہوتا تھا مگر اب ماہیا ہر نوع کے موضوعات کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔

ڈیڑھ مصرعوں کے ماہیا میں پہلا مصرع بالعموم موضوع سے غیر متعلق ہوتا تھا لیکن دوسرے مصرعے کے ساتھ مل کر مفہوم اجاگر کرتا تھا مگر تین مصرعوں پر مشتمل ماہیا میں تینوں مصرعے ہی موضوع سے متعلق ہوتے ہیں۔ اگر چہ ماہیا کا پہلا نصف مصرع غیر ضروری ہوتا ہے، تاہم دوسرے مکمل مصرع کے ساتھ مل کر یہ آہنگ پیدا کر کے خوشگوار صوتی تاثر کا باعث بنتا ہے۔ اصطلاحاً یہ ''کلی'' کہلاتے ہیں۔

ڈاکٹر یونس حسنی کے بموجب ''اختر شیرانی نے جب پہلی بار ماہیے کو اردو میں اختیار کیا تو اس پر گیت کے اثرات واضح کیے۔ نیز پہلے ٹکڑے اور دوسرے مصرعے میں ربط پیدا کر کے اسے اردو سانچے میں ڈھالا۔ قوافی کی ترتیب میں بھی انہوں نے تجربات کیے اور معمولی ترمیم سے ماہیے کو اردو زبان کے قاری کے لیے مانوس بنادیا۔ ان کے ماہیے کی شکل یوں بنی:

وہ جب کبھی یاد کرتے ہیں
کیوں چھیڑتے ہیں مجھ کو، کیوں مجھ کو ستاتے ہیں
چپ چاپ سے وہ رہ کر
کچھ آنکھ میں کہہ کہہ کر، کیوں مجھ کو ہنساتے ہیں۔''

(بحوالہ دیباچہ ''ڈاکٹر طاہر سعید ہارون نے ماہیے کے موضوعات میں تنوع پیدا کیا'' مشمولہ: ''ماہیا رے ماہیا'' از ڈاکٹر طاہر سعید ہارون۔ لاہور: 2010ء)

ڈاکٹر طاہر سعید ہارون نے ماہیا کے ڈیڑھ مصرعوں کو تین مختصر مصرعوں میں تبدیل کر دیا۔ ''ماہیا رے ماہیا'' سے مثال پیش ہے:

چاندنی راتیں ہیں
سندر کرنوں سے
ماہی کی باتیں ہیں

پنجابی زبان کی مقبول لوک صنف ماہیا اب اردو میں بھی مروج ہو چکی ہے۔ ماں اور ماہی (پنجابی: محبوب) سے لفظی مناسبت کی بنا پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ ماہیا دراصل محبوب کے لیے ہے۔ ہندی گیت اور دوہے کی مانند ماہیا میں بھی اظہارِ محبت عورت کی جانب سے ہوتا ہے۔ ماہیا زرعی معاشرہ کا مظہر ہے اسی لیے دوہے کی مانند ماہیا کا تخلیقی منظر نامہ بھی کھیت، کھلیان، ڈھور، ڈنگر، پنچھی پکھیرو، بادل، بارش اور کچی مٹی سے تشکیل پاتی ہے اور ان پر مستزاد وہ دکھیا عورت جس کا ماہی کمانے کے لیے شہر گیا ہے۔

ماہیا تین مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے ہائیکو کی مانند لیکن مزاجاً ہائیکو سے مختلف ہے کہ یہ پنجاب کی دھرتی اور پنجاب کے زرعی کلچر کا مظہر ہے یا اسے ایسا ہونا چاہیے۔ اختر شیرانی کے بعد چراغ حسن حسرت کا بھی اس ضمن میں نام لیا جا سکتا ہے۔ اس وقت متعدد شعراء اردو میں ماہیا لکھ رہے ہیں اور ماہیا کے مجموعے بھی چھپ چکے ہیں۔ اس ضمن میں نصیر احمد ناصر، علی محمد فرشی، بشریٰ رحمان، امین خیال، آصف ثاقب، حیدر قریشی، نذیر فتح پوری، عارف فرہاد، سلیم احمد سلیم، احمد حسین مجاہد، صابر آفاقی، عاصی کاشمیری، ترنم ریاض، اختر رضا سلیمی، ناصر نظامی، نعیم عارفی وغیرہ کے نام لیے جا سکتے ہیں۔

مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے:

''سفیر اردو'' (مدیر: سید معراج جامی) ماہیا نمبر جنوری تا مارچ 2001ء/ اپریل تا جون 2001ء

مُبالغہ (عربی۔ اسمِ مُذکر)

فرہنگِ آصفیہ کے بموجب مُبالغہ کے یہ معنی ہیں:

''کسی کام میں سخت کوشش کرنا، ایسی تعریف یا ہجو جو محال معلوم دے، زیادہ گوئی، طول طویل یا لمبی چوڑی بات، حد سے بڑھ کر بولنا۔''

شاعر کا بنیادی مسئلہ اپنے جذبات، احساسات، تصورات، تخیلات اور افکار کا اپنے قاری تک اس موثر انداز میں اظہار کرنا ہے کہ ابلاغ مکمل ہو کر شاعر کے مدعا کی کُلّی تفہیم ہو جائے' اسی لیے تشبیہات، استعارات، تمثالوں اور علامات کے ساتھ ساتھ صنعتوں سے بھی کام لیا جاتا ہے۔

اظہار کو ابلاغ میں کامیابی سے منتقل کرنے کے لیے مُبالغہ بھی ایک موثر آلہ کے طور پر بروئے کار لایا جاتا ہے۔ یوں شعر میں زور پیدا ہو جاتا ہے اور اثر دوگنا۔ مُبالغہ کا اضافی سے فائدہ یہ ہے کہ اس کی وجہ سے پرانا خیال، فرسودہ مضمون اور پیش پا افتادہ بات میں تازگی اور جدت کا احساس ہوتا ہے۔ غالب کے یہ دو اشعار پیش ہیں۔ بار بار دہرایا گیا خیال مُبالغہ کی وجہ سے جدید اد ور جدت کا حامل محسوس ہوتا ہے:

عرض کیجیے جوہرِ اندیشہ کی گرمی کہاں
کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا

دریائے مُعاصی تنک آبی سے ہوا خشک
میرا سرِ دامن بھی ابھی تر نہ ہوا تھا

مُبالغہ کو شعر کی ڈش میں نمک سمجھنا چاہیے مگر ذائقہ کی خوشگواری کی حد تک، جس طرح نمک کی ڈش نہیں کھائی جا سکتی اسی طرح حد سے بڑھ جانے کے بعد مُبالغہ بھی نامناسب محسوس ہوتا ہے۔ اس کے لیے غُلو کی اصطلاح استعمال کرتے ہیں۔ ''فرہنگِ آصفیہ'' کے بموجب عربی اسمِ مذکر کا مطلب ''جہاں تک ممکن ہو ہاتھ بلند کرنا، ہجوم، حد سے گزرنا، علمِ معانی کی اصطلاح میں مُبالغہ کی ایک قسم جس کی یہ تعریف ہے کہ متکلم کا مُدّعا حسبِ عقل و عادت محال ہو۔''

مُبالغہ عقلِ عامہ، مشاہدہ، حقائق اور صداقتوں کے منافی ہوتا ہی ہے لیکن غُلو تو مبُالغہ کی حدود بھی پار کر جاتا ہے، جیسے میر انیس کا یہ کہنا:

گر چشم سے نکل کے ٹھہر جائے راہ میں
پڑ جائیں لاکھ آبلے پائے نگاہ میں

دراصل غیر مرئی کو مرئی قرار دینا ہے۔ گرمی کی شدت کا احساس کرانے کے لیے انیسؔ کہتے ہیں:

کالا ہوا تھا رنگ بھی دن کا مثالِ شب

گرمی یہ تھی کہ گرمیٔ روزِ حساب تھی
ماہی جو سیخِ موج پہ آئی کباب تھی

یہ اور اس انداز و اسلوب کی مثالیں دراصل غُلو کی مثالیں ہیں۔

مَترُوک (عربی، صفت)

شاعری اور بالخصوص غزل میں سے ایسے الفاظ کا استعمال ترک کرنا جو عصری، لسانی رویوں سے مطابقت نہ رکھتے ہوں۔ غزل کا آغاز دکن سے ہوا چنانچہ دکنی شعرا کے ہاں ہندی، سنسکرت اور مقامی بولیوں کے الفاظ بھی استعمال ہوتے تھے لیکن دہلی کے شعراء نے ان کا استعمال ترک کر دیا۔ قائم نے طنزاً لکھا:

قائم میں غزل طور کیا ریختہ ورنہ
اک بات لچر سی بزبانِ دکنی تھی

دہلی میں سنسکرت اور ہندی کے الفاظ کا استعمال متروک قرار پایا لیکن لکھنؤ کے لسانی کلچر کی Sophistication نے تو میرؔ و سوداؔ کے پسندیدہ الفاظ (جیسے ٹک) میر حسن کی جمع آتیاں، جاتیاں، دکھلاتیاں کو متروک قرار دے دیا۔ ناسخ نے اس ضمن میں خصوصی شہرت حاصل کی۔

متروکات منفی عمل تھا۔ ان معنی میں کہ زبان سے الفاظ کو تو جلا وطن کر دیا گیا مگر ان کی جگہ نئے الفاظ نہ شامل کیے گئے، یہ زبان کی برہمنیت تھی کہ شودر الفاظ کا حقہ پانی بند کر دیا جائے۔ دلچسپ امر یہ ہے کہ متروک قرار دیئے جانے کے باوجود بھی متروک الفاظ اشعار کی صورت میں زندہ ہیں۔

مزید ملاحظہ کیجیے:

سلیم اختر، ڈاکٹر ''اردو زبان کی مختصر ترین تاریخ'' (لاہور: 2008ء)

متنی تنقید (Textual Criticism)

مخطوطات، مسودات، قدیم کتب، قلمی نسخوں کے درست متن کا تعین یہ ہے متنی تنقید کی سادہ ترین اور مختصر ترین تعریف لیکن تعریف جتنی سادہ ہے متنی تنقید کا عمل اتنا سہل نہیں کہ اس میں دو چار بہت سخت مقام آتے ہیں۔

آج کے مقابلہ میں ماضی میں املا کا اسلوب خاصا مختلف تھا اس لیے آج متن کی درست قرأت میں بعض الفاظ کے املاء کا نامانوس اسلوب رکاوٹ کا باعث بنتا ہے۔ بعض اوقات مصنف کا نام اور زمانہ تحریر بھی طے کرنا پڑتا ہے۔ اس مقصد کے لیے تحقیق اور آلاتِ تحقیقات سے واقفیت لازم ہے۔ درست متن کے تعین کے لیے دیگر نسخوں سے تقابل بھی لازم ہے۔ الفاظ کے اختلافات کو حاشیہ میں درج کیا جاتا ہے تاکہ متن کے اختلافات اور کتابت کی اغلاط وغیرہ کی نشاندہی ہو جائے اور ساتھ ہی متروک الفاظ کی نشاندہی بھی کی جاتی ہے۔

ڈاکٹر عطش درانی مقالہ بعنوان ''اردو لسانیات کی جدید حدود و قیود'' (''اخبارِ اردو۔ اسلام آباد، اکتوبر 2007ء) میں لکھتے ہیں:

> ''امریکہ میں فلالوجی کی پہلی انجمن 1880ء میں جان ہاپکنز یونیورسٹی میں قائم ہوئی۔ متنی تنقید (Textual Criticism) اسی فلالوجی کا حصہ تھی۔''

ڈاکٹر خلیق انجمن ''متنی تنقید'' میں لکھتے ہیں:

> ''جس مطبوعہ یا غیر مطبوعہ تحریر کو متنی نقاد مرتب کرنا چاہتا ہے اسے متن کہتے ہیں۔ (ص: 14) متن کے اصل الفاظ کے تعین، اسے مکمل کرنے اور واقفیت و اصلیت تلاش کرنے کی غرض سے پرانی تحریروں کے سائنٹیفک مطالعہ کو متنی تنقید کہتے ہیں۔ (ص: 15)

متنی تنقید سے دلچسپی رکھنے والے کے لیے تحقیق کی مبادیات سے واقفیت کے ساتھ صبر، محنت (بلکہ

مشقت) علمی دیانتداری اور عالمانہ غیر جانبداری جیسے خصائص بھی لازم ہیں۔ اردو میں رشید حسن خاں نے متنی تنقید کے ضمن میں خصوصی مہارت کا ثبوت دیا۔ رشید حسن خاں کی مرتبہ ''گلزارِ نسیم'' (نئی دہلی:1995ء) اور ''مثنویاتِ شوق [فریبِ عشق، بہارِ عشق، زہرِ عشق] (نئی دہلی:1983ء) ہیں۔ رشید حسن خاں نے ''باغ و بہار'' اور ''فسانۂ عجائب'' بھی مرتب کی ہیں۔ ان کتب کا مطالعہ متنی تنقید کے طریق کار کو سمجھنے کی تفہیم کے لیے سودمند ثابت ہوتا ہے۔

مزید معلومات کے لیے ملاحظہ کیجیے:

خلیق انجم، ڈاکٹر ''متنی تنقید'' (دہلی:1967ء)

تنویر احمد علوی، ڈاکٹر ''اصولِ تحقیق و ترتیبِ متن'' (لاہور:2003ء)

مثالیہ (Parable)

یونانی الاصل Parable کا لغوی مطلب تقابل/موازنہ یا ''پہلو میں پھینکنا'' ہے۔ اس سے مراد ایسی کہانی ہے جس سے کسی اخلاقی نکتہ کی صراحت ہوتی ہو۔ اپنے انداز و اسلوب کے لحاظ سے یہ تمثیل اور حکایت سے مشابہہ ہونے کے باوجود بھی جداگانہ حیثیت کی حامل ہے۔

مُثلث (عربی، اسمِ مُذکر)

نام کی مناسبت سے مُثلث سے مراد تین مصرعوں پر مشتمل بند۔ مثلث کے پہلے بند کے تینوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں، بعد کے بندوں میں پہلے دو مصرعے ہم قافیہ جبکہ تیسرا مصرع پہلے بند والے اشعار کے قافیہ کا حامل ہوتا ہے۔ مُثلث کا یہ عمومی انداز ہے۔

مُثمن (عربی، صفت)

آٹھ مصرعوں پر مشتمل ایسا بند جس میں پہلے بند کے تمام مصرعے ہم قافیہ جبکہ بقیہ بندوں کے پہلے سات مصرعوں کے قوافی تبدیل ہو سکتے ہیں لیکن آٹھواں مصرع پہلے بند کے قوافی کی مناسب سے ہوگا۔

مثنوی (عربی، اسمِ مونث)

مثنوی کی اصطلاح مثنیٰ (دو) سے بنائی گئی ہے۔ مثنوی کا ہر شعر ہم قافیہ ہوتا ہے۔ مثنوی فارسی کی مقبول صنف ہے۔ تاریخ، شکار، مہم، جنگ، حسن و عشق، داستان سب کے لیے مثنوی کو کامیابی سے استعمال کیا گیا ہے۔ اردو میں یوں تو دکن سے ہی مثنویاں ملتی ہیں لیکن میر تقی میر، میر حسنؔ، دیا شنکر نسیمؔ اور نواب مرزا شوقؔ نے اس ضمن میں خصوصی شہرت حاصل کی۔

مثنوی بالعموم بحر متقارب، بحر خفیف، بحر ہزج مُسدّس اخرب، بحر ہزج مُسدّس محذوف، بحر ہزج مُسدّس محذوف، بحر رمل مُسدّس مجنون محذوف، بحر سریع مُسدّس محذوف میں لکھی جاتی رہی ہیں۔ حکماء نے مثنوی کے لیے یہ سات بحور مقرر کی ہیں ان میں سے رجز اور رمل زیادہ پسندیدہ رہی ہیں۔

مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے:

1- رشید حسن خاں (مرتب) ''سحر البیان، میر غلام حسن حسنؔ دہلوی'' (نئی دہلی، 2000ء)

2- ایضاً ''گلزارِ نسیم'' (نئی دہلی: 1995ء)

3- ایضاً ''مثنویاتِ شوقؔ'' (نئی دہلی: 1998ء)

4- گیان چند، ڈاکٹر ''اردو مثنویاں شمالی ہند میں'' جلد اول۔ (نئی دہلی: 1987ء) جلد دوم (نئی دہلی: 1987ء)

5- گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر ''ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں'' (نئی دہلی: 2000ء)

6- فرمان فتح پوری، ڈاکٹر ''نواب مرزا شوق کی تین مثنویاں: فریبِ عشق، بہارِ عشق، زہرِ عشق'' (لاہور: 1972ء)

7- ایضاً ''دریائے عشق اور بحر المحبت کا تقابلی مطالعہ'' (لاہور 1972ء)

8- محمد ضیاء الدین انصاری، ڈاکٹر ''اردو مثنویوں کی فرہنگ'' (دہلی: 1998ء)

9- محمد عقیل، ڈاکٹر سیّد ''اردو مثنویوں کا ارتقا (شمالی ہند میں)'' (الٰہ آباد: 1965ء)

مجازِ مُرسل:

کسی لفظ کو لغوی معنی کے برعکس کسی اور معنی میں یوں استعمال کرنا کہ حقیقی اور مجازی معنوں میں تشبیہ

مشترک نہ ہو۔ اگر تشبیہ موجود ہو تو یہ استعارہ بن جائے گا۔

مجازِ مرسل گفتگو میں اتنا عام ہے کہ بولنے والوں کو یہ علم بھی نہ ہوگا کہ وہ مجازِ مرسل بول رہے ہیں۔ مثلاً:

1- میں بوتل پی رہا ہوں۔ (دراصل بوتل کے اندر مشروب پیا جارہا ہے۔ ظرف بول کر مظروف مراد لینا)

2- چائے ڈائننگ ٹیبل پر رکھی ہے (دراصل چائے کا کپ رکھا ہے۔ مظروف نہ بول کر ظرف مراد لینا)

3- بس پانچ منٹ کی تاخیر ہوئی ہے (دراصل گھنٹہ بھر کی تاخیر ہوئی ہے۔ جزو بول کر کُل مراد لینا)

4- میرے بازو پر چوٹ لگی ہے (دراصل صرف ہاتھ پر چوٹ لگی ہے کُل بول کر جزو مراد لینا)

اسی انداز پر مجازِ مرسل کے اور بھی استعمالات ہیں جیسے:

الف: مسبب بول کر سبب مراد لینا۔

ب: اس کا برعکس۔

ج: ماضی کی مناسبت سے بات کرنا۔

د: اس کا برعکس

ہ: آلہ سے چیز مراد لینا۔

س: مضاف الیہ کے بجائے مضاف کا ذکر کرنا۔

ک: اس کا برعکس۔

مجازِ مرسل سے زبان میں یک گونہ لطف پیدا ہو جاتا ہے۔ اسے نثر میں شاعرانہ اسلوب کا پرتو بھی قرار دیا جاسکتا ہے۔

مُحاکات (عربی، اسمِ مُذکر)

مُحاکات کا لغوی مطلب کسی منظر، کیفیت، حالت، عالم کی درست تصویر کشی ہے جیسے مُحاکات فطرت کہنا' تنقیدی اصطلاح کے طور پر مُحاکات درست نقل کے مفہوم میں بھی استعمال کی جاتی ہے۔ اس لیے ارسطو کے تصورِ نقل کے لیے بھی مستعمل رہی ہے۔ جدید تنقیدی مباحث میں اب یہ زیادہ تر مستعمل نہیں۔

مُحاورہ (عربی، اسمِ مذکر)

فرہنگ آصفیہ میں محاورہ کے کئی معانی بیان کیے گئے ہیں جیسے کہ ''باہمی گفتگو، بول چال، سوال

جواب، وہ کلمہ یا کلام جسے چند ثقات نے لغوی معنی کی مناسبت یا غیر مناسبت سے کسی خاص معنی کے واسطے مختص کر لیا ہو۔ عادت، لپکا، مہارت، مشق، ربط۔"

مولانا حالی "مقدمہ شعر و شاعری" میں محاورہ کے بارے میں اس خیال کا اظہار کرتے ہیں:

"اصطلاح میں خاص اہلِ زبان کے روزمرہ یا بول چال یا اسلوبِ بیان کا نام محاورہ ہے۔" (ص:148)

مُروّج لسانی مفہوم میں محاورہ سے مراد الفاظ کا اپنے لغوی معنی سے قطع نظر مجازی مفہوم میں استعمال ہونا ہے۔ محاورہ کے الفاظ سے جو مفاہیم وابستہ ہو گئے نہ تو انہیں تبدیل کیا جا سکتا ہے اور نہ ہی الفاظ کی ترتیب تبدیل کی جا سکتی ہے۔ مثلاً نو دو گیارہ ہو جانا کا مطلب بھاگ جانا ہے۔ اب ریاضی کی میزان برقرار رکھتے ہوئے آٹھ تین گیارہ ہونا، دس ایک گیارہ ہونا ساخت نہیں کیا جا سکتا۔

محاورہ سے زبان میں ایک گونہ لطف پیدا ہو جاتا ہے۔ شعراء نے اشعار میں بھی محاوروں کو خوبصورتی سے استعمال کر کے کلام میں زبان کا مزا پیدا کیا ہے۔ اس ضمن میں "اردو محاورے" کا مطالعہ سودمند رہے گا جس میں محاورات پر مبنی اشعار درج ہیں۔

ملاحظہ کیجیے:

فخر الدین صدیقی اثر/محمد علی انجم/تبسم زہرا (مرتبین) "اردو محاورے" (لاہور: س۔ن)

مَخطُوطہ:

مَخطُوطہ قلمی کتاب ہے۔ مخطوطات کو اردو تحقیق میں اساسی اہمیت حاصل ہے کہ ماضی مخطوطات کی صورت میں محفوظ ہے۔ مخطوطہ شناسی اہم فن ہے اور اس مقصد کے لیے متعدد شرائط ہیں جو یہ ہیں:

1- مخطوطہ شناس کے لیے کاغذ بنانے کے فن سے واقفیت لازم ہے تاکہ وہ یہ اندازہ لگا سکے کہ یہ کاغذ کس عہد کا ہے۔

2- جلد سازی کے بارے میں معلومات، مخطوطہ کی جلد چرمی ہے یا کپڑے کی، گتہ کی ہے یا کسی جانور کی کھال کی۔

3- روشنائی کے بارے میں معلومات۔

4- کاتب نے خطاطی کا کون سا اسلوب اپنایا۔ اسے سمجھنے کے لیے رسم الخط کی جملہ اقسام اور ان کی خصوصیات کا علم، مزید یہ کہ کس عہد میں کون سا رسم الخط مروج و مقبول تھا۔

5- مصور مخطوطات کے مطالعہ کے لیے مصوری کے اسالیب سے واقفیت اور مشہور مصوروں کے سٹائل سے آگاہی لازم ہے۔

6 املا کے بارے میں آگہی، اِملا کے انداز بدلتے رہتے ہیں اس لیے یہ جاننا ضروری ہے کہ کس عہد میں اِملا کا کون سا انداز مروج تھا۔

7- قلم کے بارے میں معلومات، کس عہد میں کیسا قلم استعمال ہوتا تھا۔

ان سب امور سے آگہی اس وقت کام آتی ہے جب مخطوطہ سرورق اور ترقیمہ کے بغیر ہو، سرورق سے ٹائیٹل اور مصنف کے نام کا علم ہوتا ہے جبکہ مخطوطہ کے اختتام پر ترقیمہ میں کاتب مصنف کے نام کے ساتھ اپنا نام، مقام اور تاریخِ کتابت بھی درج کر دیتا ہے جس سے مخطوطہ کے بارے میں درست کوائف حاصل ہو جاتے ہیں لیکن ایسی معلومات کے فقدان کے باعث مخطوطہ شناس کو مندرجہ بالا امور کے مطابق مخطوطہ کے مصنف کے ساتھ ساتھ زمانہ تحریر بھی طے کرنا پڑتا ہے۔

مُخمّس (عربی، اسمِ مُذکر)

پانچ مصرعوں پر مشتمل بند۔ پہلے بند کے پانچوں مصرعے ہم قافیہ جبکہ بقیہ بندوں کے پہلے چار مصرعوں میں قوافی تو تبدیل ہو سکتے ہیں لیکن پانچواں یعنی ٹیپ کا مصرع پہلے بند کے قوافی کے مطابق ہوگا۔

مخمس نظم کی پسندیدہ ہیئت رہی ہے اور ماضی اور حال کے شعراء نے اس کے تخلیقی امکانات سے بھرپور استفادہ کیا۔ مُسدس کی ہیئت اختیار کرنے سے پہلے مرثیہ مخمس میں بھی لکھا جاتا رہا ہے۔

مُدرسانہ تنقید:

کالج نوٹس سے مشابہہ ان تنقیدی مقالات کے لیے کلمۂ تحقیر جن میں اوریجنلٹی کے برعکس محض دوسروں کے حوالوں/ آراء/ اقتباسات سے اپنے مقالات سجائے جاتے ہیں، ایسے مقالات جو طالب علموں کو صرف 33 فیصد مارکس دلوا سکتے ہیں۔

ایم اے اردو اساتذہ بالعموم اتنی انگریزی نہیں جانتے کہ انگریزی کتب کا براہ راست مطالعہ کر سکیں اس لیے ان کے مقالات میں زیادہ تر مغربی مصنفین کے ثانوی حوالوں پر انحصار کیا جاتا ہے۔ ذاتی مطالعہ نہ ہونے کے باعث بعض اوقات وہ ان غیر اہم مصنفین کی اسم شماری کے بھی مرتکب ہوتے ہیں جن کا کوئی خاص

مقام نہیں ہوتا۔ اس انداز کے مقالات کو ''پروفیسرانہ تنقید'' اور ''منشیانہ تنقید'' بھی کہا جاتا ہے۔

مراعاۃ النظیر (عربی: اسمِ مذکر)

مراعات کا لغوی مطلب رعایت، سلوک، مناسبت، جانوروں کا مل کر چرنا جبکہ اصطلاح میں اس سے مراد وہ صنعت ہے جس میں ایک چیز کے ذکر سے اس کی مناسبت سے بہت سی چیزیوں کا ذکر کیا گیا ہو۔ میر کا یہ شعر:

پتہ پتہ بوٹا بوٹا حال ہمارا جانے ہے
جانے نہ جانے گُل ہی نہ جانے باغ تو سارا جانے ہے

مُربع (عربی: اسمِ مذکر)

چار مصرعوں پر مشتمل بند۔ بند اول کے چاروں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں جبکہ باقی بندوں کے مصرعوں کے قوافی تبدیل ہوسکتے ہیں لیکن چوتھا مصرع پہلے بند والے قوافی کی مناسبت سے ہوگا۔

مَرثیہ (عربی، اسمِ مذکر)

مرثیہ عربی لفظ رثی / رثا (درد، رحم) سے مُشتق ہے۔ معنوی طور پر اس سے مراد مرحوم کی صفات کا منظوم بیان ہے لیکن اصطلاح میں مرثیہ سے مراد ایسی نظم ہے جس میں حضرت امام حسینؓ کی شہادت کے المناک واقعات کا بیان ہو۔

اردو شاعری میں شخصی مرثیے بھی لکھے گئے اور حضرت امام حسینؓ کی شہادت کے بارے میں بھی' مُرثیے کے یہ دونوں انداز متوازی ملتے ہیں۔ مرثیہ میں کیونکہ مرحوم کی سیرت اور حسنِ اخلاق کی تعریف کی جاتی ہے، اس لیے بلحاظِ مزاج یہ قصیدہ سے مماثلت رکھتا ہے فرق صرف یہ ہے کہ قصیدہ کی مدح وستائش کے صلہ میں شاعر ممدوح سے انعام اور صلہ حاصل کرتا تھا جبکہ مرثیہ کی صورت میں مرحوم کی ذات وصفات کے تذکرہ سے مرحوم کو خراجِ عقیدت پیش کر کے اپنی عقیدت، احترام اور محبت کا اظہار مقصود ہوتا ہے۔

اگرچہ حضرت امام حسینؓ کی شہادت کے پرسوز بیان سے ہر آنکھ نم ہو جاتی ہے لیکن اہل تشیع کے نزدیک تو مرثیہ سن کر رونا کارِ ثواب ہے۔ بقول میر انیس:

جلسہ نہیں مظلوم کی یہ بزم اعزا ہے
یاں رونے کی لذت ہے رلانے کا مزا ہے

آ کے بزم عزائے شہ میں رونا
ہر آنکھ پر فرضِ عین ہو جاتا ہے

ابتداء میں مرثیہ (دکن میں) سادہ نظم کی صورت میں ہوتا تھا لیکن بتدریج اس کی ہیئت اور مزاج میں تبدیلیاں آتی گئیں، یوں کہ انیس اور دبیر تک مرثیہ نے Sophisticated صورت اختیار کرلی۔ اپنی اعلیٰ تر صورت میں مرثیہ کو پرزم سے تشبیہہ دی جاسکتی ہے۔ جس طرح پرزم میں سے سات رنگ منعکس ہوتے ہیں اسی طرح مرثیہ کی وحدت بھی متنوع خصائص کی حامل ہے۔ صبح کی منظر نگاری اور گرمی کی شدت کا بیان فطرت نگاری کا مظہر ہے۔ حضرت امام حسینؓ اور ان کے رفقاء کی سیرت و کردار کی تصویر کشی مرثیہ میں نفسیاتی ژرف بینی پیدا کر دیتی ہے۔ جنگ کی منظر کشی اور گھوڑے اور تلوار کی صفات کا بیان مرثیہ میں رزمیہ (Epic) کا رنگ بھر دیتا ہے۔ شہادت کردار و عمل کی اعلیٰ ترصورت ہے جس سے مرثیہ میں اخلاقیات کے نکات اجاگر ہوتے ہیں جبکہ نوحہ، بین اور شام غریباں سے مرثیہ میں المیہ کی لے دلوں میں گداز پیدا کرتی ہے۔ گویا مرثیہ میں انسانی فطرت کے تمام پہلو نظر آتے ہیں اور اسی سے مرثیہ میں رس پیدا ہوتا ہے۔

ارسطو نے ''بوطیقا'' میں تزکیہ (Katharsic) کے ضمن میں یہ لکھا تھا:

''المیہ میں ایسے واقعات ترتیب دیئے جائیں جن سے سامعین میں رحم اور دہشت کے جذبات پیدا ہوں تاکہ ان میں شدید ابھار کے بعد ان کا تزکیہ ممکن ہوسکے۔''

دیکھا جائے تو مرثیہ سے بھی تزکیہ کا کام لیا جاسکتا ہے۔ مزید برآں المیہ میں صرف رحم اور دہشت کے جذبات ہی کا تزکیہ ہوتا ہے جبکہ مرثیہ محض ان دو جذبات تک محدود نہیں کہ اعلیٰ ترین کرداری صفات کے ساتھ ساتھ شہادت کی صورت میں بڑی سے بڑی قربانی دے کر حق کا علم بلند کیا گیا ہے۔

مرثیہ گو شاعر کی سب سے بڑی مجبوری یہ ہے کہ عقیدت و احترام کے باوجود وہ شہادت کے واقعات میں ردوبدل نہیں کرسکتا اور (لاکھ خواہش کرے مگر) شہادت کے المیہ کو طربیہ میں تبدیل نہیں کرسکتا۔ واقعات طے شدہ، کردار متعین اور انجام تاریخی حقیقت۔ اس لیے مرثیہ گو شعراء نے تمام تر تخلیقی صلاحیتوں کا اظہار اسلوب کے ذریعہ سے کیا۔ چنانچہ اگر اردو زبان کی تخلیقی توانائی کا مطالعہ مقصود ہو تو مرثیہ کا مطالعہ کرنا چاہیے، لہٰذا میر انیس کے اس دعویٰ کو محض تعلّی نہ سمجھنا چاہیے کہ حقیقت یہی ہے:

تعریف میں چشمے کو سمندر سے ملا دوں

قطرے کو جو دوں آب تو گوہر سے ملا دوں
ذرے کی چمک مہرِ منور سے ملا دوں
خاروں کو نزاکت میں گُلِ تر سے ملا دوں
گلدستۂ معنی کو نئے ڈھنگ سے باندھوں
ایک پھول کا مضموں ہو تو سو رنگ سے باندھوں

اردو کے تقریباً سبھی قابل ذکر شعراء نے بربنائے عقیدت مراثی قلمبند کیے۔

جدید مرثیہ نگاروں نے انیس و دبیر کی روایت سے انحراف کرتے ہوئے مرثیہ کو عصر حاضر کا استعارہ بنانے کی کوشش کی۔ اس ضمن میں جوشؔ ملیح آبادی، آلِ رضاؔ، نسیم امروہوی، قیصرؔ بارہوی، نجم آفندی، جمیلؔ مظہری، وحیدؔ الحسن ہاشمی، سیّد صفدرؔ حسین، صباؔ اکبرآبادی، ہلال نقوی وغیرہ کے اسماء گنوائے جاسکتے ہیں۔

قیصر بارہوی نے کیا خوب کہا ہے:

کربلا جس کی بلندی ہے وہ مینارہ ہے
مرثیہ سب سے بڑی فتح کا نقارہ ہے

بعض ہندو شعراء نے بھی بربنائے عقیدت مراثی تصنیف کیے بلکہ کالی داس گپتا کا تو تخلص ہی رضاؔ تھا۔

اس ضمن میں مزید معلومات کے لیے جعفر حسین جونپوری کی ''رثائی ادب میں ہندوؤں کا حصہ'' (لکھنؤ:1983ء) کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔

مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے:

1- گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر ''سانحہ کربلا بطور شعری استعارہ'' (لاہور:1991ء)
2- شبلی نعمانی ''موازنہ انیس و دبیر'' (لاہور۔س ن)
3- فرمان فتح پوری ''میر انیس: حیات اور شاعری'' (کراچی:1976ء)
4- مسیح الزماں، ڈاکٹر ''اردو مرثیہ کی روایت'' (لکھنؤ:1968ء)
5- صفدر حسین، ڈاکٹر سید ''مرثیہ بعد انیس'' (لاہور:1971ء)
6- ہلال نقوی، ڈاکٹر ''بیسویں صدی اور جدید مرثیہ'' (کراچی:1994ء)

مزاح (Humour)

''ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز'' کے بموجب Humour لاطینی زبان کے لفظ Humor سے مشتق

ہے جس کا مطلب نمی ہے اسی سے حس کے لیے لفظ Humid حاصل ہوا۔

ہنسی انسانی جبلتوں میں سے ہے۔ اس جبلت کا اظہار تخلیقی سطح پر ہو تو مزاح جنم لیتا ہے۔ دوسروں کو بھی مزاح کی مسرت میں شریک کرنا مزاح نگار کا اولین فریضہ ہوتا ہے۔

مزاح نگاری کے لیے جو آلات یا حربے استعمال کیے جاتے ہیں، ان میں ایک انتہا پر اگر خود پر ہنسنا (مثال: پطرس بخاری) ہے تو دوسری انتہا پر ہزل، پھکڑ پن اور سوقیانہ پن بھی ہے۔ لطیفہ مزاح کی عام اور مقبول صورت ہے۔ پیروڈی سے بھی مزاح پیدا کیا جاتا ہے۔

اکبر الہ آبادی نے بڑے معنی خیز اسلوب میں مزاح کی ضرورت اور اہمیت کا احساس کرایا ہے:

سرد تھا موسم ہوائیں چل رہی تھیں برفبار
شاہدِ معنی نے اوڑھا ہے ظرافت کا لحاف

مزاح محض ہنسی برائے ہنسی نہیں بلکہ مزاح کا سماجی کردار بھی ہوتا ہے۔ چنانچہ عہدِ احتساب، جبر کے ماحول، قدغنوں کی یبوست، ان سب کا توڑ ایک مزاحیہ جملے یا برمحل لطیفہ سے ہو جاتا ہے یوں تنے اعصاب کے لیے مزاح سیفٹی والو کا کام بھی کرتا ہے۔ ہماری مزاحیہ شاعری میں بیوی، سیاستدان، سکھ اور مُلّا وغیرہ سدا بہار موضوعات رہے ہیں۔ ہمارے منافق معاشرہ میں مزاح کے ذریعہ سے منافقت کے ڈھول کا پول کھولا جاتا ہے اسی لیے مُلّا اور سیاستدان دائمی ہدف قرار پائے ہیں۔ مزاح کئی طرح سے اظہار پا سکتا ہے۔ بذلہ سنجی، لطیفہ، پھبتی سے لے کر پُرمعنی مزاحیہ تحریر، اخباری کالم، شاعری، پیروڈی...... الغرض مزاحیہ اظہار میں خاصا تنوع ملتا ہے۔ مزاح کے لیے ایک اور لفظ مطایبہ (عربی، اسم مذکر) بھی ملتا ہے جس کے لغوی معنی خوش طبعی، مزاح، ہنسی، مذاق، ٹھٹھا، چہل، ظرافت ہیں۔ فکاہ بھی مزاح کے مترادف کے طور پر استعمال ہوتا ہے۔ مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے:

1- رؤف پاریکھ، ڈاکٹر "اردو نثر میں مزاح نگاری کا سیاسی و سماجی پس منظر" (کراچی: 1996ء)
2- فوزیہ چودھری، ڈاکٹر "تحقیق نما" (فیصل آباد: 2010ء)
3- فوزیہ چودھری، ڈاکٹر "اردو کی مزاحیہ صحافت" (لاہور: 2000ء)
4- فرقت کاکوروی "اردو ادب میں طنز و مزاح" (لکھنؤ: 1957ء)

مُزاحمتی ادب:

اگرچہ ہر زبان ہی میں کسی نہ کسی صورت میں مزاحمتی ادب مل سکتا ہے اس لیے کہ منفی کے خلاف ردِعمل کا اظہار قلم کا قرض ہے جسے ہر باشعور اور روشن خیال ادیب ادا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

دوسری جنگ عظیم کے دوران جب ہٹلر نے فرانس پر قبضہ کرلیا تو اس غلامی کے خلاف ردعمل کے طور پر ایک طرف تو زیرزمین عسکری کارروائیوں کا آغاز ہوا اور دوسری جانب دانشوروں نے قلم کو ہتھیار میں تبدیل کردیا جس کے نتیجہ میں "Resistence Movement" اور "Resistence Literature" نے معروف اصطلاحات کی صورت اختیار کرلی۔

اردو میں اگر مزاحمتی ادب کا مطالعہ مقصود ہو تو ترقی پسند ادب کی تحریک سے اس کا منظم آغاز قرار دیا جاسکتا ہے اس لیے کہ مزاحمت اور اس پر مبنی رویئے اس تحریک کی گھٹی میں تھے۔ چنانچہ غیر ملکی تسلط کے ساتھ ساتھ سماجی برائیوں، جاگیرداری، سرمایہ داری، ترقی کی راہ میں مزاحم منفی اقدار و مُسلّمات، جہالت اور مُلّائیت کے خلاف بطور خاص لکھا گیا۔

اگرچہ مزاحمتی رویہ اور مزاحمتی ادب جدید اصطلاحات ہیں لیکن ماضی کی شاعری اس رویہ سے قطعی طور پر مُعرّا نہ ملے گی۔ جعفر زٹلی نے مہنگائی کے بارے میں یہ شعر لکھ کر گردن کٹوائی تھی:

سکہ زد بر گندم و موٹھ و مٹر
بادشاہ تسمہ کش فرخ سیر

جبکہ مصحفی یوں گویا ہوتا ہے:

ہند کی دولت و حشمت جو کچھ کہ تھی
کافر فرنگیوں نے بہ تدبیر لوٹ لی

اس انداز و اسلوب کی مزید مثالیں تلاش کی جاسکتی ہیں۔

پاکستان میں آمریت کے باعث مزاحمتی ادب نے نئی جہت اختیار کرلی۔ ضیاء الحق کا عہدِ عذاب، احتساب اور کوڑوں کی وجہ سے پاکستان کی تاریخ کا سیاہ ترین دور قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس عہدِ احتساب میں اہل قلم نے علامت کے ذریعہ سے ناگفتنی کو گفتنی بنا دیا جبکہ حضرت امام حسینؓ کی شہادت سے وابستہ الفاظ جیسے شامِ غریباں، کربلا، تشنگی، یزدیت، حسینیت، نیزہ، علم وغیرہ سیاسی صورتحال کی ترجمانی کے لیے یوں بروئے کار لائے گئے کہ ان میں نئی معنویت پیدا ہوگئی۔

مختلف معاشروں اور ان کے سیاسی نظام کے تناظر میں وہاں کے مزاحمتی ادب کے اہداف متعین ہوتے ہیں۔ اس ضمن میں قابل توجہ امر یہ ہے کہ ہمارے ہاں سوشلزم مزاحمتی رویوں/ ادب کو اساس فراہم کرتا رہا ہے جبکہ خود روس میں بورس پاسترنک، سولزے نتسن سوشلزم کے خلاف ردعمل کا اظہار کرتے رہے۔

پاکستان میں آمر/ جاگیردار/ سردار/ وڈیرہ/ مُلّا / بنیاد پرست اہم اہداف قرار پاتے ہیں۔

مزاحمتی ادب کے مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے:

رشید امجد (مرتب) ''مزاحمتی ادب اردو'' (اسلام آباد 1995ء)
رشید امجد (مرتب) ''مزاحمتی ادب اردو'' (اسلام آباد:2008ء)

مُسبع (عربی، اسمِ صِفت)

سات مصرعوں پر مشتمل ایسا بند جس کے پہلے بند کے تمام مصرعے ہم قافیہ جبکہ بقیہ بندوں کے پہلے چھ مصرعے تو ہم قافیہ جبکہ ساتواں مصرع بندِ اول کے قوافی کی مناسبت سے ہوگا۔

مُستع (عربی، صفت)

نو مصرعوں پر مشتمل بند۔ پہلے بند کے تمام مصرعے ہم قافیہ ہوں گے جبکہ بقیہ بندوں کے آٹھ مصرعوں کے قوافی تبدیل ہو سکتے ہیں لیکن آخری یعنی نواں مصرع بندِ اول کے قوافی کی مناسبت سے ہوگا۔

مُسدّس (عربی، اسم مذکر)

چھ مصرعوں پر مشتمل ایسا بند جس کے پہلے چار مصرعے ہم قافیہ جبکہ ٹیپ کے دو مصرعے جداگانہ قوافی کے حامل ہوں گے۔ مُسدّس اردو شاعری کی مقبول ترین ہیئت ہے، انیس اور دبیر نے مُسدّس میں کامیابی سے مرثیے لکھ کر گویا اسے مرثیہ کے لیے مخصوص کر دیا۔ جدید نظم نگاروں میں الطاف حسین حالی (مُسدّسِ حالی) سے لے کر علامہ اقبال (''شکوہ''/''جوابِ شکوہ'') نے اسے فنکارانہ مہارت سے برتا۔

مُستزاد (عربی، اسمِ مُذکر)

مُستزاد کا لغوی مطلب ''بڑھایا گیا، زیادہ کیا گیا، اضافہ کیا گیا'' ہے۔ بعض اوقات غزل، رباعی یا نظم کے دوسرے شعر کے بعد شعر والی بحر کے ایک رکن کا اضافہ کر دیا جاتا ہے، یوں کہ اضافہ شدہ ٹکڑا مل کر مفہوم کی تکمیل کرے۔ مستزاد جہاں شاعر کی فنکاری کا مظہر ہے وہاں اس سے شعر زیادہ بامزا بھی ہو جاتا ہے۔
اگر اضافہ شدہ ٹکڑے کے حذف کر دینے سے مفہوم درست رہے تو اسے مستزاد الزام کہتے ہیں جبکہ

برعکس صورت میں مستزادِ عارض کہلاتا ہے۔

مُسمط (عربی، اسمِ مُذکر):

مُسمط کا مادہ ''تسیمط'' ہے جس کا لغوی مطلب موتی پرونا ہے۔ اصطلاحاً منتشر اجزاء کو باہم مربوط کرنا' مختلف بندوں پر مشتمل نظم۔ بندوں میں مصرعوں کی تعداد پر پابندی نہیں چنانچہ تین تا دس مصرعوں تک کا بند ہوسکتا ہے لیکن پہلے بند میں مصرعوں کی جو تعداد رکھی گئی، بعد کے تمام بندوں میں اسے برقرار رکھا جاتا ہے۔ ہر بند کا قافیہ تبدیل ہوسکتا ہے لیکن بند کا آخری مصرع بند کے پہلے شعر کے قافیہ والا ہی ہوگا۔

مُضمون آفرینی:

بقول فیض احمد فیض (میزان: ص: 55-54)

''مُضمون آفرینی کے بغیر کوئی شعر شعر کہلا ہی نہیں سکتا لیکن ہمارے ہاں مُضمون آفرینی کے خصوصی اور اصطلاحی معنوں میں کافی اختلاف ہے۔ عام طور سے ہم مُضمون آفرینی سے یہ مراد لیتے ہیں کہ مُضمون کم ہے اور آفرینی زیادہ۔ اگر شاعر کوئی بالکل نیا، بالکل ناتراشیدہ مُضمون پیدا کرے تو ہم اسے مُضمون آفرینی نہیں کہتے لیکن اگر کسی پرانے، فرسودہ مُضمون میں کوئی تفصیل بڑھا دی جائے، کچھ ردو بدل کر دیا جائے، یعنی بگلے کے سر پر موم رکھ کر پکڑا جائے تو مضمون آفرینی مُسلّم..... مُضامین سے شاعر کے اپنے محسوس کردہ تجربات کی بجائے وہ بندھے ہوئے عنوانات مراد لیے جاتے تھے جن پر قریباً ہر شاعر طبع آزمائی کرتا تھا۔ حسد ورقابت، معشوق کی بے وفائی، دنیا کی بے ثباتی، عاشق کی نقاہت، شب ہجراں کی طوالت، شاعر کے لیے یہ مختلف اقسام کے مصرعہ ہائے طرح تھے جن پہ وہ زیادہ سے زیادہ کوئی خوبصورت گرہ لگا سکتا تھا۔ اس کشیدہ کاری کو ہم مضمون آفرینی کہتے ہیں۔''

مُعاملہ بندی:

''فرہنگِ آصفیہ'' میں معاملہ کے متعدد معانی میں یہ معنی بھی شامل ہیں: زنِ نوخواستہ، جوان لڑکی،

رنڈی، کسبی، نوچی اور مباشرت جبکہ "معاملہ بننا" اور "معاملہ بنانا" کا ایک مطلب مباشرت اور راضی رضا کرنا بھی ہے۔ یوں دیکھیں تو "معاملہ بندی" جنسی مفہوم کا حامل اور جنسی کنایہ کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔

غزل میں امورِ جنس کا واشگاف اسلوب میں اظہار پسندیدہ نہ تھا اس لیے اشاروں کنایوں میں بات کی جاتی تھی۔ اس سے ایک طرف تو جنس کی پردہ پوشی ہو جاتی اور دوسری جانب شعر میں مزا بھی پیدا ہو جاتا۔ لکھنوی شعرا کی غزلوں میں معاملہ بندی کی وافر مثالیں مل جاتی ہیں۔

مِعراج نامہ (عربی: اسمِ موئنث)

معراج کا لفظی مطلب سیڑھی ہے کیونکہ اس کے ذریعہ سے بلندی تک جایا جا سکتا ہے۔ اصطلاحاً وہ نظم جس میں حضرت محمد ﷺ کی معراج کا واقعہ نظم کیا گیا ہو، جداگانہ نظم کے علاوہ نعت میں بھی معراج کا تذکرہ کیا جاتا ہے۔

مُعرب (عربی: اسمِ مذکر)

"فرہنگِ آصفیہ" کے بموجب "وہ لفظ جس کو عربی بنالیا ہو، اصل میں کسی اور زبان کا ہو جیسے پیل سے فیل بنالیا، زیب سے مُزّیب اور نازک سے نزاکت وغیرہ۔" لیکن لغوی مطلب کے برعکس اسلوب کے ضمن میں بھی مُعرب استعمال ہوتا ہے، اس عبارت کے لیے جس میں عربی الفاظ بکثرت استعمال ہوئے ہوں۔

مُعشرہ (عربی، صفت)

دس مصرعوں پر مشتمل ایسا بند جس کے پہلے بند کے تمام مصرعے ہم قافیہ ہوں۔ بعد کے بندوں کے قوافی تبدیل ہو سکتے ہیں لیکن آخری یعنی دسواں مصرع بندِ اول کے قوافی کی مناسبت سے ہوگا۔

مَعنویات (Semantics)

مَعنویات کے لیے علم المعانی بھی مستعمل ہے۔ لسانیات کی وہ شاخ جس میں الفاظ و معانی کے باہمی

تعلق کا مطالعہ کیا جاتا ہے نیز اس امر کا بھی جائزہ لیا جاتا ہے کہ ایک لفظ کے معنی کیسے تبدیل ہو جاتے ہیں۔

مُفرّس

دوسری زبان کے لفظ کا تلفظ املا بدل کر فارسی زبان کا حصہ بن جانا جیسے انگریزی Post فارسی میں ''پست'' بن گیا۔ اردو میں اس لغوی مفہوم کے پہلو بہ پہلو مفرس اس عبارت کے لیے بھی مستعمل ہے جس میں فارسی الفاظ کا غلبہ ہو۔

مُقدمہ (عربی: اسمِ مذکر)

فرہنگ آصفیہ کے بموجب کے مُقدمہ ''آغاز، شروع، ابتداء، تمہید، دیباچہ، عنوان، سرنامہ، کچھ عبارت جو مضمون کتاب شروع کرنے سے پہلے اس کے متعلق لکھی جائے۔''

رشید حسن خان نے مقدمہ کے ضمن میں یہ وضاحت کی:

> ''یہ جو دو لفظ بار بار آتے ہیں، مقدمہ اور دیباچہ ان دونوں میں فرق ہے۔ ہم مقدمہ کی جگہ دیباچہ کہہ دیتے ہیں اور دیباچہ کی جگہ مقدمہ..... مقدمہ وہ طویل حصہ ہے جس میں اس کتاب سے متعلق یا جس موضوع پر وہ کتاب ہے مصنف یہ چاہتا ہے کہ ان علوم کے متعلق جو اس کا نقطۂ نظر ہے اور جس کی روشنی میں اس نے یہ کتاب لکھی ہے۔ کتاب پڑھنے والا اس سے واقف ہو جائے تا کہ اس کی روشنی میں وہ کتاب پڑھے۔ یہ عربی کی اصطلاح ہے جو دوسری زبانوں کی کتابوں کے ساتھ ساتھ اردو میں بھی بہت استعمال ہوتی ہے اور اس کا تعلق ''مقدمۃ الجیش'' ہے جسے جیش کہتے ہیں۔ جب لشکر شاہی چلا کرتا تھا تو لشکر سے پہلے ایک فوجی ٹکڑی ہوتی تھی جو آگے چلتی تھی، راستہ دیکھتی تھی اور فوج کے ٹھہرنے کا انتظام بھی کرتی تھی۔ اصل فوج سے آگے چلنے والی ہراول فوج کو ''مقدمہ الجیش'' کہتے تھے۔ اس نسبت سے ہر مقدمہ کا لفظ آیا ہے۔'' (بحوالہ: ارم سلیم ''اردو میں مقدمہ نگاری'')

مقدمہ تحقیقی اور تنقیدی نوعیت کا ہوتا ہے۔ اس لیے یہ دیباچہ اور پیش لفظ کے مقابلہ میں نسبتاً طویل بھی ہوتا ہے اور حوالوں، کوائف اور معلومات کا حامل بھی ہوتا ہے، طوالت کی قید نہیں۔ الطاف حسین حالی کے دیوان کے ساتھ (دہلی: 1893ء) طبع ہونے والا مقدمہ اب بطور کتاب شائع ہو رہا ہے۔

عبدالرحمٰن بجنوری (مقدمہ: دیوانِ غالب نسخۂ حمیدیہ) خلیل الرحمٰن اعظمی (مقدمہ کلامِ آتش) ڈاکٹر مسعود حسین خاں (مقدمہ تاریخ زبانِ اردو) کے مقدمات جداگانہ کتابیں جبکہ مولوی عبدالحق سے لے کر ڈاکٹر عبادت بریلوی تک متعدد حضرات نے کتابوں پر تحقیقی نوعیت کے مفصل مقدمات قلم بند کیے۔

مزید مطالعہ کے لیے دیکھیے:

ارم سلیم ''اردو میں مقدمہ نگاری کی روایت'' (لاہور: 1988ء)

مُقفّٰی (عربی: صفت)

اگرچہ قافیہ شاعری کے لوازم میں سے ہے لیکن ماضی کی نثر میں بھی قافیہ کا التزام کیا جاتا تھا جس سے نثر میں بھی شاعری کا مزا پیدا ہو جاتا تھا۔ چنانچہ مُلّا وجہی کی ''سب رس'' سے لے کر ''فسانۂ عجائب'' بلکہ خطوطِ غالب تک مُقفّٰی عبارات کی مثالوں کی کمی نہیں۔ مُقفّٰی عبارت آرائشی ہوتی تھی' اس سے ابلاغ میں مدد ملے یا نہ ملے لیکن زبان کے رسیا قارئین کے لیے مُقفّٰی نثر کا مطالعہ دلچسپ اور مزیدار بن جاتا ہے۔ مُقفّٰی کے ساتھ مسجع بھی مستعمل ہے۔

مُناجات (عربی، اسمِ موئنث)

مُناجات کا لغوی مطلب سرگوشی، دل کا بھید کہنا ہے جبکہ شاعری کی اصطلاح میں خدا کے حضور دعا کرنا، خیر مانگنا، عفو طلب کرنا۔ اس لیے اسے ایک انداز کی حمدیہ نظم بھی کہا جا سکتا ہے۔

مُنڈا:

آریاؤں کی آمد سے قبل شمالی ہند میں دراوڑ آباد تھے لیکن جدید تحقیقات کے بموجب دراوڑوں سے بھی پہلے یہاں مُنڈا نسل کے لوگ تقریباً 4 تا 6 ہزار برس قبل مسیح آباد تھے جن کی زبان ان ہی کی مناسبت سے مُنڈا کہلاتی ہے۔ بیرونی حملہ آوروں کی یلغار کے باعث انہوں نے نقل مکانی کی اور ہندوستان کے جنوبی اور مشرقی خطوں میں آباد ہو گئے۔ آج بھی چھوٹا ناگپور، سنتھال پرگنوں، آسام اور تامل ناڈو میں آباد ہیں جبکہ گونڈ، بھیل، سنتھال اور مُنڈا ہونسلوں/ زبانوں کا بھی ان ہی سے تعلق جوڑا جاتا ہے۔

عین الحق فرید کوٹی کے بموجب یہ الفاظ جو ہماری روزمرہ کی گفتگو کا حصہ ہیں، دراصل مُنڈا زبان کی باقیات ہیں۔ ''نانا، نانی، ماما، مامی، پھوپھا، پھوپھی، سالا، سالی، موسی، بَر (یعنی دولہا) پیڑھی (بمعنی نسل) نتھ، گہنا، آنچل، دُھسّہ، توڑا، کوس، ببول، بڑ، دھتورا، ککڑی، کریلا، نیم، پستہ، آو، بھٹی، پینڈا، آرا، ڈنڈا، برچھا، ڈھال، بوہنی، کھوجی، جھونپڑی، دالان، پھاٹک، بھاڑا، چھیلا، چتر، دھندا، ڈھیلا، ڈھارس، ڈھیٹ، مورکھ، منڈلی۔''

''اردو زبان کی قدیم تاریخ'' (ص: 110-115)

اس ضمن میں خاطر غزنوی ''اردو زبان کا مآخذ ہندکو'' میں لکھتے ہیں:

''لفظ کوڑی مُنڈا زبان کی باقیات کا وہ اہم لفظ ہے جو سارے شمالی ہندوستان اور شمال مغربی سرحدی علاقے میں اب تک رائج ہے اور بیس کی گنتی کے معنی دیتا ہے۔'' (ص: 65)

بشریات کے ماہرین کے بموجب مُنڈا نسل کے لوگوں کا تعلق آسٹریلیا کے قدیم سیہ فام باشندوں سے تھا جو ہنوز بھی وہاں آباد ہیں اور جنہیں Aborginies کہا جاتا ہے۔ مُنڈا زبان کے علاوہ ایک اور زبان کوسیری بھی اس نسل کے لوگ بولتے تھے۔

خاطر غزنوی ''اردو زبان کا مآخذ ہندکو'' ہی میں لکھتے ہیں کہ ''مُنڈا کا لفظ اس قبیلے اور زبان کے لیے سب سے پہلے 1854ء میں میکس مُلر نے استعمال کیا۔'' (ص: 65)

مُنقبت (عربی: اسمِ مونث)

''فرہنگِ آصفیہ'' کے مطابق مُنقبت کا مطلب ''ہنر، ستودگی، صفت، ثناء، مُحامد و ثناء، بزرگانِ دین کی تعریف، مدح آئمہ کبّار و اصحاب رسول ﷺ'' ہے۔ حضرت علیؓ کے فضائل کے بیان کے لیے بھی استعمال کیا جاتا ہے۔ مُنقبت کو قصیدہ ہی کا ایک انداز سمجھنا چاہیے۔ غالب نے جو دو مُنقبت لکھیں، ان کے تیور قصیدہ جیسے ہی ہیں۔ مطلع اور اختتام کے دو اشعار پیش ہیں:

دہر جُز جلوۂ یکتائی معشوق ہیں
ہم کہاں ہوتے اگر حُسن نہ ہوتا خود بیں

کس سے ہو سکتی ہے مدّاحی ممدوحِ خدا
کس سے ہو سکتی ہے آرائشِ فردوسِ بریں

جنسِ بازارِ معاصی اسد اللہ اسد
کہ سوا تیرے کوئی اس کا خریدار نہیں

مُہند:

رشید حسن خاں لکھتے ہیں:

''ترکیب مُہند سے مراد یہ ہے کہ مرکب کا ایک جزو عربی یا فارسی سے تعلق رکھتا ہو (ترکی الفاظ بھی اس میں شامل ہیں) اور دوسرے جزو کو کسی اور زبان سے نسبت ہو۔ اکثر ہندی اور کمتر انگریزی الفاظ دوسرے جزو کے طور پر آتے ہیں اور وہ الفاظ بھی اسی ذیل میں آتے ہیں جو اردو میں سے ہوں یا اردو میں تصرفات سے دوچار ہوتے ہوں۔'' (''زبان اور قواعد'' ص:242)

غیر ملکی زبانوں کے الفاظ کو ہندی روپ دے دینا۔

رشید حسن خاں نے مزید لکھا ہے کہ ''غالباً'' پنڈت دا تریہ کیفی مرحوم نے اردو کی رعایت سے ''تہنید'' کے بجائے اس عمل کا نام ''تارید'' رکھا تھا۔ ایسے لفظوں کو ''مُورد'' کہا تھا اور تارید کی جگہ ''اردوانا'' بھی کہا گیا مگر یہ نئی اصطلاحیں فروغ نہ پا سکیں۔ عربی میں ''مُہند'' ہندوستانی لوہے کی بنی تلوار کے معنی میں آتا ہے۔ (ایضاً۔ ص:243)

میلوڈراما (Melo Drama)

اس یونانی الاصل لفظ کا لغوی مطلب ''گیت ڈراما'' ہے یعنی ایسا ڈراما جس میں موسیقی پر بہت زیادہ زور دیا گیا ہو۔ کسی زمانہ میں یورپ میں میلوڈراما بہت مقبول رہا ہے۔

میلوڈراما میں جذباتیت اور ہیجانیت (Emotionalism) کے ذریعہ سے سامعین کو متاثر کیا جاتا ہے۔ نیک کردار بلاوجہ ہی نیک ہوتے ہیں اور بدکردار خواہ مخواہ ہی بدی پر تلے رہتے ہیں اور ان کی کشمکش سے ڈراما میں دلچسپی پیدا کی جاتی ہے۔ بلند آہنگ جذباتی مکالمے، ضرورت سے زیادہ جذبات کا خروش، محبت اور نفرت میں انتہا پسندی۔ یورپ کے میلوڈراما میں مافوق الفطرت اور موسم، بارش، بجلی کی کڑک، بادل کی گرج سے بھی خاص ماحول پیدا کیا جاتا تھا۔ پس منظر کی موسیقی سے بھی جذبات ابھارے جاتے تھے۔ اردو میں بالعموم اور سالوں تک چلنے والے ٹی وی سیریلز میلوڈراما ہی ہیں۔ ایسرڈ ڈراما کو میلو ڈراما کا ردعمل قرار دیا جا سکتا ہے۔

ooOoo

ن

ناول(Novel)

اطالوی لفظ "Novela" (کہانی،خبر) سے ناول کا لفظ حاصل ہوا۔ "Novel" نئی اور انوکھی چیز، بات، واقعہ وغیرہ کے لیے بھی استعمال ہوتا ہے۔ محققین نے ناول کی قدامت کے تعین میں ماضی میں خاصی دور تک سفر کیا ہے چنانچہ ''ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز'' کے بموجب ''اگر چہ اس صنف کے آغاز کے بارے میں وثوق سے تو کچھ نہیں کہا جا سکتا، تاہم مصر میں 1200 قبل مسیح (وسطی بادشاہت، بارھواں خاندان) میں ایسی فکشن لکھی جا رہی تھی جسے آج کے معیار کے لحاظ سے ناول قرار دیا جا سکتا ہے۔'' تمام یورپین زبانوں میں ناول نگاری کی قوی روایت ملتی ہے۔

اردو میں ناول نگاری کا آغاز ڈپٹی نذیر احمد کے ناولوں ''مراۃ العروس'' (1869ء) ''بنات النعش'' (1873ء) ''توبتہ النصوح'' (1874ء) ''ابن الوقت'' (1888ء) ''ایامیٰ'' (1891ء) ''محصنات/ فسانۂ مبتلا'' (1885ء) اور ''رویائے صادقہ'' (1894ء) سے سمجھا جاتا ہے۔ اس کے بعد عبدالحلیم شرر کے متعدد تاریخی ناول ملتے ہیں۔ ''ملک العزیز ورجینیا'' ان کا پہلا ناول، ان کے پرچہ ''دلگداز'' میں 1888ء میں بالاقساط چھپنا شروع ہوا۔ ''فردوسِ بریں'' (1899ء) ''ایامِ عرب'' (1900ء) ''یوسف و نجمہ'' (1905ء) ''بابک خرمی'' (1917ء) دیگر مقبول ناول ہیں۔

رتن ناتھ سرشار کا چار جلدوں میں ''فسانۂ آزاد'' (پہلی جلد کی اشاعت:1880ء) بنیادی طور پر تفریح کے لیے تحریر کردہ ناول ہے، لہٰذا ادبی مقاصد کے لحاظ سے نذیر احمد اور عبدالحلیم شرر کے ناولوں سے قطعی مختلف بلکہ برعکس ہے۔

اگر چہ مرزا محمد ہادی رسوا نے بھی کئی ناول قلمبند کیے لیکن ''امراؤ جان ادا'' (1900ء) انداز و اسلوب کے لحاظ سے منفرد ثابت ہوا۔ یہ پہلا ناول ہے جو حقیقت نگاری کے اسلوب میں تحریر ہوا۔

بیسویں صدی پریم چند سے شروع ہو کر قرۃ العین حیدر پر ختم ہوتی ہے جبکہ درمیان میں کرشن چندر، عصمت چغتائی، عزیز احمد، انتظار حسین، عبداللہ حسین، مستنصر حسین تارڑ کے اسماء آتے ہیں۔

پاکستان میں ڈاکٹر ممتاز احمد خاں نے خود کو ناول کی تنقید کے لیے وقف کر رکھا ہے۔ ملاحظہ ہوں ان کی کتب:

1۔ ''اردو ناول کے بدلتے تناظر'' (کراچی: 1993ء/دوسرا ایڈیشن، لاہور: 2007ء)

2۔ ''آزادی کے بعد اردو ناول: ہیئت، اسالیب، رجحانات'' (کراچی: 1997ء/دوسرا ایڈیشن 2008ء)

3۔ ''اردو ناول کے چند اہم زاویے'' (کراچی: 2003ء)

4۔ ''اردو ناول کے ہمہ گیر سروکار'' (کراچی: 2008ء)

دیکھیے اینٹی ناول۔

مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے:

Foster, E.M. "Aspects of the Novel" (London:1964)

محمد احسن فاروقی، ڈاکٹر ''اردو ناول کی تنقیدی تاریخ'' (لاہور: س۔ن)

محمد احسن فاروقی/نورالحسن ہاشمی ''ناول کیا ہے'' (لاہور: 1964ء)

علی عباس حسینی ''ناول کی تنقید و تاریخ'' (لاہور: 1964ء)

مظفر عباس، ڈاکٹر ''اردو ناول کا سفر'' (لاہور: 2009ء)

ناولٹ (Novelet)

اگرچہ ناولٹ میں بھی وہ تمام عناصر ملتے ہیں جو ناول کو ناول بناتے ہیں جیسے پلاٹ، کردار، مکالمے، ماحول کی مرقع کشی اور جزئیات لیکن اس کے باوجود ناولٹ ناول سے اس بنا پر جداگانہ تشخص اختیار کر لیتا ہے کہ اس میں وحدتِ تاثر پائی جاتی ہے جبکہ ناول میں وحدتِ تاثر کا ہونا لازم نہیں۔

اگر ناول میں زندگی کی تصویر بلکہ تصویریں اور جزئیات بلکہ تفصیلات سینما سکوپ فلم سے مشابہہ ہیں تو ناولٹ 16MM کی فلم سے مشابہہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ ناولٹ میں سب کچھ ہو سکتا ہے لیکن مختصر اور محدود پیمانے پر۔ اس لیے بعض ناقدین ناول اور ناولٹ کو جداگانہ اصناف سمجھنے کے برعکس دونوں کے لیے ناول ہی کا لفظ استعمال کرتے ہیں۔ صرف طوالت اور اختصار سے فرق پیدا ہوتا ہے۔

مزید دیکھیے:

1۔ سلیم اختر ''افسانہ: حقیقت سے علامت تک'' (لاہور: 2010ء)

نثرِ مرّجز:

بقول سیّد قدرت نقوی:

"نثرِ مرجز کی بحث طولانی ہے۔ اہل لغت وعلمائے بلاغت وفصاحت نے جو کچھ لکھا ہے کہ وزن ہو اور قافیہ نہ ہو، درست ہے لیکن وضاحت میں وہ پھسل گئے ہیں کہ انہوں نے بلا قافیہ ایک ہی بحر میں کہے گئے اشعار کو نثرِ مرّجز کہہ دیا۔ موجودہ دور میں اسے نظم مُعریٰ کہا جاتا ہے۔ دراصل نثرِ مرّجز وہ نثر ہے جس میں فقرے اور جملے پر جوش اور زوردار ہوں۔ ان ہی میں سے کوئی فقرہ یا جملہ باوزن بھی زبان سے ادا ہو جاتا ہے یا پھر وہ نثر جس کا فقرہ یا جملہ باوزن اور غیر مقفیٰ ہو مگر مختلف اوزان میں جملے یا فقرے ہوں، کسی ایک بحر میں نہ ہوں۔ اگر ایک بحر میں ہوں تو نثرِ مرّجز نہیں بلکہ نظم مُعریٰ کہلائے گی۔ اردو میں نثرِ مرّجز کی کوئی مثال نہیں دی گئی اور نہ ملتی ہے۔ ایسی نثر ڈراموں کے مکالمات میں تو مل جاتی ہے۔ آغا حشر کاشمیری کے ڈراموں میں ایسی نثر کے کافی نمونے پائے جاتے ہیں۔ اردو میں نثرِ مرّجز کا کوئی وجود نہیں۔ اگر کسی نے لکھی ہے تو تسلسلِ آہنگ کی وجہ سے وہ نظمِ مُعریٰ ہی کے ذیل میں شمار ہوگی۔ البتہ مختلف الوزان غیر مقفیٰ مصرعوں کو نثرِ مرّجز کہا جا سکتا ہے۔ علماء وفضلاء نے اصطلاح تو مقرر کر دی مگر وضاحت میں کوئی اردو نثر بطور مثال ونمونہ درج نہیں کی۔"

بحوالہ: نجم الغنی رامپوری، مولوی "بحر الفصاحت" (مرتبہ: سیّد قدرت نقوی۔ ص272-289)

نثری نظم (Prose Poem / Vers Libre)

نثری نظم نے پاکستان کے شعری منظر نامہ میں چھٹی دہائی کے اواخر میں ظہور پایا مگر نام میں تضاد (نثر: نظم) کی بنا پر متنازعہ قرار پائی اور اس باعث ہنوز بھی اعتراضات کی زد میں ہے۔ اس پر اعتراضات میں بنیادی اعتراض اس کے تخلیقی جواز پر ہے۔

مغرب میں سب سے پہلے فرانس میں انیسویں صدی میں نثری نظم کی طرف توجہ گئی اور وکٹر ہیوگو کو

اس ضمن میں پیش رو کی حیثیت حاصل ہے۔ 1836ء میں Aloysis Bertrand (1807-1831) کی "Gaspard of the Night" شائع ہوئی لیکن اس ضمن سب سے زیادہ شہرت چارلس بودلیئر نے حاصل کی۔ 1845ء میں بودلیئر کی نثری نظموں کا مجموعہ ''پیرس کا کرب'' (اردو ترجمہ: لئیق بابری) شائع ہوا۔ 1862ء میں "Little Poems of Prose" چھپی مگر "Flowers of Evil" نے خصوصی شہرت حاصل کی اتنی کہ اب یہ بودلیئر کی پہچان بن چکی ہے۔

بودلیئر کے بعد سوترماں کی "Song of Meladaor" (1865ء) اور راں بوکی ''جہنم میں ایک موسم'' (1887ء) کا نام لیا جا سکتا ہے۔ اسی ضمن میں ملارمے، ملا خورج اور سینٹ جان پرس بھی خصوصی حوالہ کی حیثیت رکھتے ہیں۔

نثری نظم کے فروغ میں آرتھر راں بو (20 اکتوبر 1854ء۔ نومبر 1891ء) بھی خصوصی تذکرہ چاہتا ہے۔ بقول ڈاکٹر فہیم اعظمی:

> ''حقیقت یہ ہے کہ نثری نظموں کو صحیح معنوں میں ایک صنفِ شاعری کے طور پر پیش کرنے والا راں بو تھا۔ اس نے اپنی نثری نظموں ''تنویر'' (Illuminations) کے ذریعہ نثری نظم کو ایک باطنی عکاس یا داخلی اسلوب کے طور پر پیش کیا اور انہیں بیانیہ قصہ سے پاک کیا۔ اس نے اپنے اسلاف کے بیانیہ متن اور فرسودہ الفاظ کو رد کیا۔ لغوی معنی سے احتراز کیا۔ اس نے اپنی شاعری کے ذریعہ یہ بتایا کہ آدمی کے تحت الشعور میں کتنا شاعرانہ مواد ہوتا ہے۔ "Illuminations and other poems" 1886ء میں طبع ہوئی۔''
>
> (بحوالہ: مجلّہ ''سخن زار'' کراچی۔ اپریل تا جون 2009ء)

امریکہ میں والٹ وہیٹمن کی "Leaves of Grass" (1865ء) خصوصی شہرت کی حامل ہے۔ ایڈگر ایلن پو نے بھی نثری نظم سے شغف کا اظہار کیا۔ ایذرا پاؤنڈ اور ایلیٹ کا بھی اس سلسلہ میں نام لیا جا سکتا ہے۔

روزنامہ ''امروز'' (لاہور: 29 ستمبر 1978ء) میں مشہور روسی ناول نگار لیو ٹالسٹائی کی ایک تحریر کو نثری نظم کے طور پر شائع کیا گیا۔ بعنوان ''خواب'' یہ 1857ء میں لکھی گئی۔

دیگر جدید اصنافِ سخن کی مانند نثری نظم کی بحث بھی صرف مغربی حوالوں پر استوار ہے لیکن احمد ہمیش مقالہ ''نثری نظم کا مآخذ'' میں نثری نظم کو ساڑھے چار ہزار سال قبل مسیح کی چار ویدوں تک لے جاتے ہوئے انہیں نثری نظم کا مآخذ قرار دیتے ہیں۔ (بحوالہ ''ادبیات'' اسلام آباد نثری نظم نمبر شمارہ 78-77 اکتوبر 2007ء تا مارچ 2008ء)

میں نے ''اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ'' (ص:614) میں اردو میں نثری نظم کی قدامت کا سراغ لگاتے ہوئے لکھا تھا کہ ''تیسری دہائی کے ''ہمایوں'' میں ابن مریم کے قلمی نام سے چھپنے والی تحریریں آج کی نثری نظمیں ہی معلوم ہوتی ہیں مگر یہ صاحب Schiezofrenia کے مریض تھے اور اسی مرض میں انتقال ہوا۔ مشفق خواجہ کے بموجب (ہفت روزہ ''تکبیر'' 8 فروری 1994ء) ''اردو میں نثری نظم کا رواج موجودہ صدی کی تیسری دہائی میں شروع ہو چکا تھا اور چوتھی دہائی میں کثرت سے نثری نظمیں لکھی گئیں جو اس دور کے ادبی رسالوں میں محفوظ ہیں۔ اس زمانہ میں نثری نظم کو شعرِ منثور/ اشعارِ منثور یا منثور نظم کہا جاتا تھا۔'' چنانچہ اس زمانہ کے اہم ادبی جرائد جیسے نیرنگ خیال اور عالمگیر میں نثری نظمیں چھپتی رہی تھیں۔ مشفق خواجہ نے نیرنگ خیال (1936ء) سے غلام عباس، حجاب اسماعیل اور سحر انصاری رام پوری کی نثری نظموں کے عکس بھی طبع کیے ہیں۔

حمایت علی شاعر نے بھی ''شخص و عکس'' میں نثری نظم کے بارے میں تحقیقی کوائف فراہم کیے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں: ''سب سے پہلے 1927ء میں ''شعرِ منثور'' یا ''نظمِ منثور'' کی اصطلاح سامنے آئی اور یہ مسئلہ اس وقت ادیبوں کی گفتگو کا موضوع بنا جب علامہ نیاز فتح پوری نے اپنے رسالہ ''نگار'' میں مصری شاعرہ ''آلندی'' کی نثری نظموں کا ترجمہ پیش کیا۔ بشیر مہدی کا مجموعہ ''انگارے'' اور حجاب کے انشائے لطیف ''نغمات و موت'' اور ''ادبِ زریں'' مجموعوں کی شکل میں آج بھی ہمارے سامنے موجود ہیں جو ایک طرح سے نثری نظم کی ابتدائی شکلیں ہیں۔'' (ایضاً۔ ص:19-618)

نام کی بات ہو رہی ہے تو نثری نظم کو مختلف نام دیئے جا چکے ہیں جیسے بے بحر شاعری، غیر عروضی شاعری جبکہ نثر اور نظم کے ملاپ سے ''نثم'' اور ''نثمانے'' کی اصطلاح بھی وضع کی گئی۔

عامر سہیل کے بموجب ''اردو زبان و ادب میں نثری نظم کی اصطلاح سب سے پہلے میرا جی اور اختر الایمان نے استعمال کی۔ ان کی ادارت میں نکلنے والا رسالہ ''خیال'' میں بسنت سہائے کی نظمیں ''نثری نظم'' کے عنوان سے شائع ہوئیں۔''

(مقالہ ''نثری نظم کا مغالطہ'' ادبیات نثری نظم نمبر)

نثری نظم کے نام اور جواز کے بارے میں خاصی بحثیں ہوئیں اور نثری نظم نگاروں نے دفاع میں اپنا نقطۂ نظر پیش کیا۔ ان بحثوں کے سلسلہ میں قمر جمیل، احمد ہمیش، مبارک احمد، عزیز حامد مدنی، افتخار جالب، عبدالرشید پیش پیش نظر آتے ہیں۔

۔ یہ دلچسپ امر ہے کہ اردو میں نثری نظم لکھنے کی جنگ میں شاعرات نے بازوئے شمشیر زن کا کردار ادا کیا۔ کشور ناہید، فہمیدہ ریاض، پروین شاکر، نسرین انجم بھٹی، عذرا عباس، ان کے بعد جن خواتین نے نثری نظم نگاری میں نام پیدا کیا ان میں سارا شگفتہ، یاسمین حمید، ثمینہ راجہ، فاطمہ حسن نمایاں تر ہیں۔ ان شاعرات

نے مردانہ لب ولہجہ کے مقابل شاعری میں زنانہ نسوانی جذبات واحساسات کا ذات کے حوالہ سے اثبات کیا۔
مزید معلومات کے لیے ملاحظہ کیجیے راقم کی ''پاکستانی شاعرات: تخلیقی خدوخال'' (لاہور:2008ء)

نظریاتی تنقید (Theoritical Criticism)

دیگر علوم کی مانند تنقید کی اساس بھی مختلف نظریات پر استوار ہوتی ہے۔ یہی نہیں بلکہ یہ نظریات ہی ہیں جن سے تنقید کی اقسام اور دبستان معرض وجود میں آتے ہیں۔

نظریاتی تنقید، تنقیدی اصول وضوابط وضع کرنے اور مروّج اصولوں کی چھان پھٹک سے تعلق رکھتی ہے اور تقریباً ہر اچھا نقاد ہی یہ کام کرتا ہے۔ ارسطو کی ''بوطیق'' سے اس کا آغاز سمجھا جا سکتا ہے کہ اس نے افلاطون کے تصور شعر اور ڈراما پر اعتراضات کا جواب دینے میں شاعری اور ڈرامے کے بارے میں بحث کرتے ہوئے ان کا تعلق انسانی زندگی اور معاشرے سے استوار کیا۔

ارسطو کے بعد ہر اچھے اور بجنل نقاد نے ادب ونقد کے بارے میں تصورات وضع کرتے ہوئے نکتہ آفرینی کی۔ انگریزی میں سڈنی، رسکن، ڈرائیڈن، میتھیو آرنلڈ، کولرج اور ٹی ایس ایلیٹ اس ضمن میں خصوصی تذکرہ چاہتے ہیں۔

اردو میں البتہ اوریجنل نظریات کا فقدان نظر آتا ہے۔ حالؔی نے ''مقدمۂ شعر وشاعری'' میں مستعار انگریزی حوالوں کے ذریعے سے شعر، شاعری اور شاعری اور معاشرہ کے باہمی روابط جیسے امور پر روشنی ڈالتے ہوئے نظریہ سازی کی۔ حالؔی کے بعد تو گویا یہ طے ہو گیا کہ اردو تنقید انگریزی بیساکھیوں پر اپنا ارتقائی سفر طے کرے گی۔

نظریاتی تنقید کو ادبی جمالیات (Literary Aesthetics) بھی کہا جاتا رہا ہے۔

مزید تفصیلات کے لیے ملاحظہ کیجیے:

سلیم اختر، ڈاکٹر ''تنقیدی دبستان'' (لاہور:1997ء)

نظمانے:

محسن بھوپالی نے نظم میں افسانہ بیان کرنے کے لیے ''نظمانے'' کے نام سے اندازِ خاص وضع کیا جسے مختصر منظوم افسانہ سمجھا جا سکتا ہے۔ اس ضمن میں یہ امر واضح رہے کہ افسانہ، واقعہ، ماجرا، المیہ وغیرہ منظوم ہوتے رہے ہیں۔ ایسا پہلی مرتبہ نہیں کیا گیا، تاہم اس سے ایک اصطلاح حاصل ہوگئی۔ ''نظمانے'' صرف

محسن بھوپالی تک ہی محدود رہے جو اسی نام کی کتاب میں ملتے ہیں۔ مثال پیش ہے:

دریا کا جب کس بل ٹوٹا
ساحل کی آنکھوں نے دیکھا
ہار گیا تھا
ممتا سے سیلاب
مردہ ہاتھوں میں بچہ یوں تھا
جیسے کھلا گلاب

نظمِ منشور:

نثری نظم کے لیے نظم منشور بھی استعمال ہوتا ہے۔ سعادت حسن منٹو نے اس انداز کی چند سطریں لکھنے کے بعد یہ تحریر کیا:

''نظمِ منشور محض دماغی عیاشی ہے۔ لکھتے وقت اس کے مصنف کے پیشِ نظر صرف یہ بات تھی کہ لفظ خوبصورت ہوں اور ان کی ترتیب بھی سندر ہو مگر مطلب کچھ نہ ہو۔ چنانچہ یہ نظم پڑھنے کے بعد مزا تو آ جائے گا مگر مطلب ہرگز ہرگز سمجھ میں نہ آئے گا کیونکہ یہ اس غرض سے لکھی ہی نہیں گئی۔''

اسی تحریر میں منٹو نے اس کے لیے ''منشور شاعری'' کا لفظ بھی استعمال کیا ہے۔

(''زندگی'' از سعادت حسن منٹو مطبوعہ ''ادبیات'' (اسلام آباد۔ نثری نظم نمبر اکتوبر 2007ء تا مارچ 2008ء، شمارہ نمبر 78-77)

سجاد ظہیر نے ''پگھلا نیلم'' کے پیش لفظ میں اس کے لیے ''نثری شعر'' کا لفظ استعمال کیا۔ (''ادبیات'' حوالہ سابق)

شمس الرحمٰن فاروقی نے ''نثر میں شاعری'' جبکہ مولوی عبدالرحمٰن نے ''مراۃ الشعر'' میں اسے ''انشائے لطیف'' کا مترادف قرار دیتے ہوئے لکھا:

''انشائے لطیف: اسی کو آج کل جدت پسند تعلید اشعرِ منشور کہتے ہیں۔ میں اس کو شاعرانہ نثر کہتا ہوں۔ شعر ماننے کے لیے تیار نہیں۔''

(بحوالہ: ''ادبیات'' نثری نظم نمبر)

نظمِ مُعرّا(Blank Verse)

انگریزی بلینک ورس کے لیے اصطلاح، شعر میں وزن تو ہوتا ہے مگر قافیہ اور ردیف نہیں۔ اسے غیر مُقفّی نظم بھی کہا گیا ہے۔ بطور نمونہ مولوی محمد اسماعیل میرٹھی کی نظمِ مُعرّا کا ایک بند درج ہے:

اے چھوٹے چھوٹے تارو — کہ چمک دمک رہے ہو
تمہیں دیکھ کر نہ ہووے — مجھے کس طرح تحیّر؟
کہ تم اونچے آسماں پر — جو ہے کُل جہاں سے اعلیٰ
ہوئے روشن اس روش سے — کہ کسی نے جڑ دیئے ہیں
گُہر اور لعل گویا

بچوں کے لیے مشہور انگریزی نظم ".Twinkele Twinkle Little Star" کا ترجمہ۔

نعت (عربی: اسمِ مونث)

حضرت محمد ﷺ سے اظہارِ عقیدت کے لیے مخصوص صنفِ سخن۔ اس میں حضرت محمد ﷺ کے اوصافِ حمیدہ، سراپا مبارک اور آپ کی حیاتِ طیبہ کے دیگر پہلو اجاگر کیے جاتے ہیں۔

اردو کی بیشتر اصنافِ سخن فارسی سے مستعار ہیں جبکہ نعت عربی سے فارسی اور اردو میں آئی بلکہ جہاں جہاں بھی مسلمان ہیں، انہوں نے اپنی اپنی زبان اور شعری روایات کی پیروی میں حضرت محمد ﷺ سے اظہارِ عقیدت کیا۔

محمد کاظم مقالہ بعنوان ''نعت رسول مقبول ﷺ'' میں لکھتے ہیں کہ نعت کا لغوی مطلب ''کسی چیز کا وصف بیان کرنا، کسی چیز کو Describe کرنا....'' اردو میں جسے نعت کہتے ہیں، عربی میں اسے ''المدیح النبوی'' کہتے ہیں اور نعتوں کے مجموعے کو ''المدائح النبویہ'' کا نام دیا جاتا ہے۔'' عربی کے ابتدائی نعت خوانوں میں کعب ابن زہیر، اعشیٰ، عبداللہ بن رواحہ اور حسان بن ثابت خصوصی شہرت کے حامل ہیں۔ (بحوالہ ماہنامہ ''الحمرا'' لاہور۔ ستمبر 2009ء) صاحبِ ''بحر الفصاحت'' کے بموجب حضرت علیؓ نے سب سے پہلے لفظ نعت استعمال کیا اور ابوطالبؓ پہلے نعت گو تھے۔ (ص:239)

اردو شاعری کی ابتداء سے لے کر لمحۂ موجود تک شاید ہی کوئی ایسا قابل ذکر شاعر ہو جس نے بصورتِ نعت حضور کو ہدیۂ عقیدت نہ پیش کیا ہو۔ یہی نہیں بلکہ بعض ہندو شعراء نے بھی نعتیں کہی ہیں۔ اس ضمن

میں متعدد شعراء کے اسماء گنوائے جاسکتے ہیں۔

اس وقت تو کالی داس گپتا رضا کا ایک نعتیہ قطعہ پڑھیے:

وہ سنا نغمہ کہ مطرب بھی ثنا خواں ہو جائے
شانِ دربارِ رسول اور نمایاں ہو جائے
اے رضا ذکرِ نبی میں وہ حقیقت بھر دے
بزم کی بزم تیری نعت پہ رقصاں ہو جائے

(بحوالہ مقالہ ''کالی داس گپتا رضا.... پرستارِ اردو، عظیم محقق، ماہر غالبیات'' از محمود اختر سعید مطبوعہ سہ ماہی ''الاقرباء'' اسلام آباد۔ جولائی۔ ستمبر 2009ء)

مزید مطالعہ کے لیے دیکھیے:

فانی مراد آبادی، حافظ محمد ایوب (مرتبین) ''ہندو شعراء کا نعتیہ کلام'' (لائلپور: 1966ء)

جرمن زبان کے عظیم شاعر، مفکر اور دانشور گوئٹے نے بھی آنحضرت ﷺ کی مدح میں جرمن زبان میں نظم لکھی تھی۔ گوئٹے کی نعت (ترجمہ: شان الحق حقی) پیش ہے:

شہر آتے رہے شہر جاتے رہے
اُس کے دم سے سبھی فیض پاتے رہے
اُس کے ہر موڑ پر ایک دنیا نئی
ہر قدم پر طلوع ایک فردا نئی
تم ابھرا کیے، خواب ہوتے گئے
کتنے منظر تہِ آب ہوتے گئے
شاہ اور شاہیاں خواب ہوتی گئیں
عظمتیں کتنی نایاب ہوتی گئیں
ہے وہ رحمت کا دھارا مسلسل رواں
از فلک تا زمیں
از زمیں تا فلک
از ازل تا ابد، جاوداں، بے کراں
دشت و در، گلشن و گل سے ہے واسطہ
اور خود گل سے بے واسطہ

مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے:
فرمان فتح پوری، ڈاکٹر ''اردو کی نعتیہ شاعری'' (لاہور:1974ء)
رفیع الدین اشفاق، ڈاکٹر ''اردو میں نعتیہ شاعری'' (ناگپور:1976ء)
محمد طاہر قریشی ''فہرست کتب خانہ نعت ریسرچ سنٹر'' (کراچی:2009ء)
ابوالخیر کشفی، ڈاکٹر سید ''نعت اور تنقید نعت'' (کراچی:2009ء)
محمد سہیل شفیق (مرتب) ''اشاریہ نعت رنگ'' (کراچی:2009ء)
ریاض مجید، ڈاکٹر ''اردو میں نعت گوئی'' (لاہور:1990ء)
عاصی کرنالی ''اردو حمد و نعت پر فارسی شعری روایات کا اثر'' (کراچی:2001ء)
نور احمد میرٹھی ''بہر زماں بہر زباں صلی اللہ علیہ وسلم'' (کراچی:1996ء)
مقالہ بعنوان ''نعت بطور اصطلاح، بعض اہم توضیحات'' از افضل احمد انور۔ مجلّہ ''دریافت'' (اسلام آباد: شمارہ 70، جون 2008ء)

نوٹ: صبیح محسن کئی برس سے کراچی سے ''نعت رنگ'' نکال رہے ہیں۔ یہ جریدہ نعت کے لیے وقف ہے۔ اس میں تنقیدی اور تحقیقی نوعیت کے مقالات طبع ہوتے ہیں۔ ''نعت رنگ'' سے بطور خاص استفادہ کیا جاسکتا ہے۔

نفسیاتی تنقید (Psychological Criticism)

اگر چہ نفسیاتی تنقید دیگر تصوراتِ نقد کے مقابلہ میں کم عمر سمجھی جاتی ہے لیکن ارسطو کی "Poetics" میں کیتھارسس کے تصور تک نفسیات سے دلچسپی کی قدامت متعین کی جاسکتی ہے۔ ارسطو نے ایک اور رسالہ "OnPsyche" بھی قلم بند کیا تھا۔

جہاں تک تخلیقات اور تخلیقی شخصیات کی نفسیاتی چھان پھٹک کا تعلق ہے تو اگر چہ فرائیڈ کے تحلیل نفسی کے تصور سے اس کا آغاز سمجھا جاسکتا ہے لیکن رومانی ناقدین نے جب تخیل، تصور اور جذبات و احساسات کا مطالعہ کیا تو بعض اوقات وہ بھی نفسیات کی حدود میں داخل ہو جاتے تھے بلکہ ہربرٹ ریڈ کے بموجب تو کولرج پہلا انگریز نقاد ہے جس نے اپنی تحریروں میں لفظ Psychology سب سے پہلے استعمال کیا تھا۔

فرائیڈ نے اس امر پر زور دیا کہ فنکار ابنارمل ہوتا ہے اور یہ کہ تخلیق، تخلیق کار سے جداگانہ چیز نہیں بلکہ اس کی شخصیت کا ایک حصہ ہے۔ اس نے شعور کے برعکس لاشعور کو اہمیت دی جو کرداری محرک کی صورت میں باعث تخلیق بھی بن سکتا ہے۔

سی۔جی۔ژونگ اجتماعی لاشعور کی صورت میں فرائیڈ کے لاشعور کو اس کی منطقی انتہا تک لے گیا اور پھر الفریڈ ایڈلر ہے جس نے احساسِ کمتری کا تصور پیش کیا اور جس کے بموجب فرد اپنی شخصیت کا خلا پر کرنے کے لیے اپنے اندر کوئی نہ کوئی ایسی خصوصیت پیدا کرتا ہے جس سے وہ دیگر افراد میں ممتاز قرار پا جائے اور ادب بھی اس کا ایک ذریعہ ہے۔ان تینوں کے تصورات نے نفسیاتی تنقید کی اساس مستحکم کی۔ان کے بعد ڈاکٹر ارنسٹ جونز، ہنس ساش (Hans Sachs) ہربرٹ ریڈ، لائنل ٹرلنگ (Lionel Trilling) ماڈ باڈکن(Maud Bodkin) کینتھ برک(Kenneth Burke)اور جوفری گورر(Geofferey Gorer) کے نام لیے جاسکتے ہیں۔

نفسیاتی تنقید میں نقاد تخلیق کا مطالعہ کرنے سے قبل تخلیق کار کی نفسی ساخت کا مطالعہ کرتا ہے اور پھر اس کی روشنی میں اس کی تخلیقات کی تحلیل نفسی کرتا ہے۔اس اندازِ نقد میں نہ تو اسلوب کی جمالیات سے بحث کی جاتی ہے اور نہ ہی تخلیق کی فنی قدر و قیمت طے کی جاتی ہے۔

نفسیاتی تنقید کو مارکسی ناقدین نے بطور خاص ہدف بنایا اور فرائیڈ کے اس نظریہ کی پرزور الفاظ میں تردید کی گئی کہ تخلیق کار ابنارمل ہوتا ہے کیونکہ اس کی رو سے تو پاگل سب سے بڑا شاعر ہوگا۔تاہم اس امر سے انکار بھی ممکن نہیں کہ میرؔ سے لے کر میراجی تک متعدد ایسے قلم کار مل جاتے ہیں جن کی شخصیت کی تحلیل نفسی کے بعد ان کی تخلیقات کا زیادہ بہتر مطالعہ ممکن ہے۔

اردو میں نفسیاتی تنقید کا آغاز ''امراؤ جان ادا'' والے مرزا محمد ہادی رسوؔا سے سمجھا جا سکتا ہے جنہوں نے اپنے تنقیدی مراسلات کا آغاز یوں کیا:

> ''میرے اس خط اور دوسرے خطوں کا جو اس کے بعد لکھے جائیں گے، یہ منشا ہوگا کہ علم شعر کی ان خوبیوں کو جنہیں اردو زبان کی شاعری ڈھونڈ رہی ہے حتیٰ الوسع بیان کروں مگر سخت مشکل یہ ہے کہ ان امور کو سمجھنے کے لیے جنہیں میں ذکر کیا چاہتا ہوں، مبادی اور مسائل علمِ نفس سے واقف ہونا بہت ضروری ہے۔اس علم کی کوئی کتاب بالفعل اردو زبان میں نہیں۔''
>
> (بحوالہ: محمد حسن (مرتب) ''مرزا رسوا کے تنقیدی مراسلات'')

میراجی کی ''مشرق و مغرب کے نغمے'' (مرتبہ: مولانا صلاح الدین: 1958ء) نفسیاتی تنقید کی اہم کتاب ہے۔اس کے بعد ریاض احمد، سلیم احمد، ابن فرید، دیوندر اسّر، شبیہ الحسن کا نام لیا جا سکتا ہے۔محمد حسن عسکری نے نفسیاتی نقطۂ نظر سے کچھ مقالات قلم بند کیے۔

مزید مطالعہ کے لیے راقم کی یہ کتابیں ملاحظہ کیجیے:

''نفسیاتی تنقید'' (لاہور: 2006ء)

''مغرب میں نفسیاتی تنقید'' (لاہور:2008ء)

Scott, Wilbur "Five Approaches of Literary Criticism" (London 1962)

Read, Herbert "Essaysin Literary Criticism" (London 1969)

Trilling, Lionel "The Liberal Imagination" (NY:1949)

Bodkin, Maud "Archetypal Patterns in Poetry" (London:1963)

Fraiberg, Louis "Psychoanalysis and American Literary Critisim" Detroit, 1960

نوانسانیت پرستانہ تنقید (New Hmanistic Criticism)

اگر چہ اب یہ اصطلاح متروک محسوس ہوتی ہے لیکن تیسری دہائی کے امریکہ میں اس کا خاصا چرچا رہا تھا۔اس کے ابتدائی نقوش ولیم کیری براؤنل (William Carry Brownell) کی تحریروں میں دیکھے جا سکتے ہیں لیکن ارونگ بیبٹ (Irving Babbit) اور پال ایلمر مور (Paul Elmer More) نے صحیح معنوں میں اس تصورِ نقد کو مستحکم بنیادوں پر استوار کیا۔اس اندازِ نقد میں اخلاقیات کو اساسی اہمیت حاصل ہے وہ اخلاقیات جس کی جڑیں معاشرہ میں پیوست ہوں۔نوانسانیت پرستانہ تنقید کے داعی حضرات نے اس امر پر زور دیا کہ مذہبی اور روحانی اقدار کے انحطاط کے سبب معاشرہ زوال آشنا ہوا اور معاشرہ کے زیر اثر ادب اپنے اعلیٰ مقاصد کی بلند سطح سے گر کر معاشرہ کی پست سطح تک آ جاتا ہے۔ادب کیونکہ عوام کی امنگوں کا ترجمان ہوتا ہے اس لیے اس کے ذریعہ سے معاشرہ کی اخلاقی بنیادیں مستحکم کی جا سکتی ہیں اور یہ عمل صرف تنقید ہی سے ممکن ہوسکتا ہے اسی لیے اسے ''نوانسانیت پرستانہ تنقید'' کہا گیا۔

ٹی ایس ایلیٹ، بیبٹ کا نامور شاگرد تھا۔اس نے مقالہ ''تنقید اور تجربہ'' میں بیبٹ کے بارے میں یہ لکھا:

> ''مسٹر بیبٹ ہمارے زمانے کے جیّد عالم ہیں...... بیبٹ کلاسیکل تعلیم اور کلاسیکل مذاق کے عالم ہیں اور اس سے بخوبی واقف ہیں کہ جدید ادب کی کمزوری دراصل جدید تہذیب کی کمزوری کی علامت ہے۔آرنلڈ اور سینٹ بیو کی مانند بیبٹ کا بھی یہی خیال ہے کہ مذہبی نظریہ کے زوال نے سارے سماج پر کاری ضرب لگائی ہے لیکن اس کا علاج یہ نہیں ہے کہ مذہبی نظریہ کی طرف پھر سے مراجعت کر لی جائے۔ اس کا خیال ہے کہ مثبت اخلاقیات کا ایک ایسا نظریہ تشکیل کیا جائے جس کی بنیاد انسانی

تجربے، انسانی ضروریات اور صلاحیتوں پر قائم ہو اور جس میں الہام، معجزات، مافوق الفطرت اقتدارِ اعلیٰ کا کوئی تصور شامل نہ ہو۔"

(بحوالہ۔ڈاکٹر جمیل جالبی "ایلیٹ کے مضامین" ص:283-282)

اس مقالہ میں ایلیٹ نے راموں فرنا نڈیز کا بھی تذکرہ کیا ہے "جس نے انسانیت پرستی کو اپنے منصوبے یا طریقہ کار کے طور پر استعمال کیا ہے۔" (ص:284)

نَوحہ (عربی، اسمِ مذکر)

"فرہنگِ آصفیہ" کے مطابق نَوحہ کا مطلب "پُرسا، ماتم، شیون، مجازاً گریہ و زاری، رونا پیٹنا"...... جہاں تک شاعری میں نَوحہ کا تعلق ہے تو شہدائے کربلا کے بارے میں کہے گئے المیہ اشعار اصطلاحاً نَوحہ کہلاتے ہیں۔نوحہ میں شہید ہونے والی شخصیت کے اوصاف، اس اسلوب میں بیان کیے جاتے ہیں کہ ان سے درد والم، سوز واندوہ کے احساسات موجزن ہو جائیں۔

وحید الحسن ہاشمی نے مقالہ بعنوان "نوحہ نگاری" (ہفت روزہ "نظارہ" لکھنؤ نومبر۔1959ء) میں نَوحہ کی یہ خصوصیات گنوائی ہیں:

1- "نَوحہ کا سب سے بڑا کمال اس کا اختصار ہے۔اس میں مرثیہ کی تمام خوبیاں پائی جاتی ہیں۔"

2- "نَوحہ نگار بھی اپنے اشعار میں کچھ ایسے الفاظ اور کچھ ایسی تراکیب لاتا ہے کہ انسانی دماغ تاعمر انہیں کو سوچتا رہتا ہے۔"

3- "نَوحے کی ایک خاص زبان ہوتی ہے جس میں دوسری اصناف کے الفاظ کوئی معنی پیدا نہیں کر سکتے۔"

4- "دنیا کی کسی صنف میں شخصیت کو اتنا دخل نہیں ہوتا جتنا نَوحوں میں ہوتا ہے۔" (بحوالہ: "ادبی میراث" از ڈاکٹر سید نواز حسن زیدی۔ص:15)

اردو کے بیشتر شعراء نے بربنائے عقیدت نوحے کہے ہیں۔

مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے:

نواز حسن زیدی، ڈاکٹر سیّد "ادبی میراث" (لاہور:2010ء)

ooOoo

و

وَاسوخت (فارسی، اسمِ مُذکر)

(1) ''اعراض، روگردانی، تنفر، بیزاری (2) وہ اشعار جو مُسدس، ترجیع بند یا ترکیب بند معشوق سے جل کر اس کی شکایت، عشق کی بڑائی، آئندہ کے لیے اپنی بے پروائی اور بے زاری میں لکھے جائیں۔''
''واسوختگی بمعنی جلن خشکی''

بقول شبلی نعمانی فارسی شاعر وحشی زیدی کو واسوخت کا موجد سمجھا جاتا ہے مگر مولانا محمد حسین آزاد نے ''آبِ حیات'' میں وحشی کے ساتھ فغانی کا نام بھی لیا ہے جبکہ ''دیوانِ آبرو'' کی مرتب ڈاکٹر محمد حسن کے الفاظ میں ''اردو میں پہلا واسوخت آبرو نے لکھا'' (ص:288) آبرو کے دیوان میں اسے ''واسوخت'' ہی کا عنوان دیا گیا ہے۔ چھتیس اشعار پر مشتمل متذکرہ واسوخت کا ایک بند پیش ہے:

اب وہ اخلاص و محبت کی طرح بھول گئے
غیر سیں مل کے مروت کی طرح بھول گئے
چھپ کے ملنے کی محبت کی طرح بھول گئے
جو ہمیشہ تھی وہ حُجت کی طرح بھول گئے
مہربانی و محبت کی طرح بھول گئے
پیار کی شوق کی الفت کی طرح بھول گئے

اب وہ نکھیاں تری اے یار وہ ابروئے نہیں
وہ جو اخلاص تھا اس کی کہیں اب بوئے نہیں

اردو میں مولانا آزاد نے اولیت کا سہرا میر تقی میر کے سر باندھا ہے۔ اس کے بعد سودا، انشاء، جرأت اور امانت نے بھی نام پیدا کیا ہے۔

واسوخت کو غزل میں محبوب کے ظلم و ستم، جور و جفا، بے دردی و بے وفائی وغیرہ کے خلاف ردِ عمل سمجھنا چاہیے۔ عاشق بے وفا محبوب کے سامنے سرِ تسلیم خم کرنے کے برعکس طعنہ زن ہوتے ہوئے اپنی انا اور

اس کی بے وفائی کا تلخ تند بلکہ جلے کٹے لہجہ میں احساس کراتا ہے۔ اگرچہ واسوخت کی دہلی میں میر کے ہاتھوں بنیاد رکھی گئی لیکن لکھنؤ کے پر تعیش ماحول میں اس پر نیا رنگ نکھار آیا۔

میر تقی میر کی کلیات میں مسدس کی صورت میں چار واسوخت ملتے ہیں اور خاصے طویل ہیں۔ ایک واسوخت میں محبوب کے جلانے کو یوں اپنے عزائم کا اظہار کرتے ہیں:

کوئی نادیدہ محبّ سادہ لگا لیں گے ہم
سادہ نا مرتکب بادہ لگا لیں گے ہم
بوس آغوش کا آمادہ لگا لیں گے ہم
بند خود رائی سے آزادہ لگا لیں گے ہم
اس کو آغوش تمنا میں اب اپنی لیں گے
اس سے دادِ دل ناکام سب اپنی لیں گے

سودا کی کلیات میں بھی ترکیب بند کی صورت میں ایک واسوخت ملتا ہے۔ سودا ہجو کے ماہر تھے۔ ہجو گوئی نے واسوخت کا رنگ چوکھا کیا۔ ایک بند پیش ہے:

صحبتِ بد میں تمھیں آٹھ پہر صحبت ہے
غیر کے ساتھ شب و روز تمھیں خلوت ہے
دیکھ کر طرز تمہاری یہ مجھے حیرت ہے
گر ہو تم آدمی زادے تو یہ کیا غیرت ہے
واہ واہ چاہیے امرو کو یونہی رحمت ہے
ایسی برداشت کی اب کس کو یہاں طاقت ہے
گر چنین است کہ دائم بہ ملامت باشید
بخیریم، شما نیز سلامت باشید

وِجدان (Intution)

غیر حسّی اور غیر مادی ذرائع کے بغیر نامعلوم کا ادراک کرنا۔ تخلیق کار وجدان کی مدد سے غیر تجربی حقائق حاصل کر کے انہیں تخلیقی ترفع عطا کرتا ہے۔ اسے شعر کی ''آمد'' کی مثال سے بھی سمجھا جا سکتا ہے۔

علامہ اقبال کے فلسفیانہ نظام میں وجدان کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ حقیقت تک رسائی کے لیے

وہ عقل کے برعکس وجدان کے قائل تھے۔ الہام اور وجدان بالعموم مترادف کے طور پر استعمال کیے جاتے ہیں لیکن ان میں لطیف سا فرق ہے۔ الہام روحانی واردات کے لیے مخصوص ہے اس لیے اس لفظ کو مذہبی تناظر کا حامل سمجھنا چاہیے جبکہ وجدان کا تعلق تخلیق کار سے ہوتا ہے، لہٰذا اسے تخلیقی عمل سے مشروط قرار دیا جاسکتا ہے۔

وزن (عربی، اسمِ مُذکر)

لغوی معنی تولنے، جانچنے کی مناسبت سے شعر میں استعمال ہونے والے الفاظ، خوش آہنگی کی جس میزان میں تولے جائیں وہ وزن (یا بحر: عربی، اسمِ مذکر) کہلاتی ہے جبکہ ان کا علم ''عروض'' کہلاتا ہے۔ دنیا بھر کی شاعری میں کسی نہ کسی صورت میں وزن کا احساس رہا ہے۔ یہ الگ بات کہ وزن کے ضمن میں ان کے ضوابط ان کی اپنی زبان کی لفظیات اور صوتیات کے مطابق تھے۔

اشعار کے اوزان کو پہلی مرتبہ خلیل بن احمد بصری نے مُدوّن کر کے علم کی صورت دے کر اس کے قواعد وضوابط مرتب کیے۔ روایت ہے کہ خلیل بن احمد بصری نے جس وقت اوزان کا علم مرتب کیا، وہ مکہ میں تھا، لہٰذا خانۂ کعبہ کے ایک نام عروض کی مناسبت سے اس علم کو عروض نام دیا۔ عروض کے معنی اطراف و جوانب اور ستون بھی ہیں یعنی عروض اگر ایک طرف متعلقاتِ شاعری کا علم ہے تو دوسری جانب ستون کی مانند کلام کو پائیدار سہارا بھی مہیا کرتا ہے۔

مولوی نجم الغنی رامپوری وزن کے سلسلہ میں لکھتے ہیں:

''وزن......سے مراد ایسی ہیئت ہے جو نظامِ ترتیب حرکات وسکنات، ترتیبِ حروف، تناسب عددِ حروف اور تعداد کے تابع ہو۔ ایسے نہج پر کہ نفس اس سے ایک خاص قسم کی لذت کا ادراک کرے۔ اس ادراک کو ذوق کہتے ہیں۔ میزان الوافی میں محمد سلیم بن عظیم جعفری نے کہا ہے کہ بعض کے نزدیک وزن ہیئتِ ذوقی کا نام ہے جو ذہنِ مستقیم میں حاصل ہوتی ہے۔''

(بحوالہ: ''بحر الفصاحت'' حصہ اول۔ ص: 135)

کتاب کی تعلیقات میں اس کے مرتب سیّد قدرت نقوی اس ضمن میں لکھتے ہیں:

''یہ سب لوازماتِ بحر ہیں جن پر مدارِ شعر ہوتا ہے۔ شعر میں تعداد و مقدار حروف کی قید نہیں کہ بعض حروف لکھے تو جاتے ہیں مگر وزن کرتے وقت ساقط کر دیئے جاتے ہیں جیسے نون غنہ، ہائے مخلوط، یائے مخلوط وغیرہ۔'' (ایضاً ص: 295)

خلیل نے یہ 14 بحریں مقرر کی تھیں۔

طویل، بسیط، وافر، رجز، منسرح، سریع، مجتث، متقارب، مدید، کامل، ہزج، رمل، مضارع، خفیف، مقتضب، اس کے بعد ابوالحسن اخفش نے متدارک، بزرجمہر نے بحرِ غریب (بحر جدید) یوسف نیشاپوری نے بحرِ قریب کے اصول مرتب کیے اور آخر میں ایک اور بحر مشاکل کا نام بھی ملتا ہے۔ (موجد کے بارے میں وثوق سے نہیں کہا جا سکتا۔)

جن بحروں میں ایک ہی رکن کی تکرار ہو، وہ مفرد اور جن میں دو مختلف ارکان ہوں وہ مرکب کہلاتی ہیں۔ یہ سات بحریں مفرد ہیں، باقی سب مرکب۔ ہزج، رجز، رمل، کامل، وافر، متقارب، متدارک۔

شعر کے وزن کی جانچ کے لیے صوتی آہنگ کی مناسبت سے استعمال ہونے والے الفاظ ارکان (واحد: رکن) کہلاتے ہیں۔ یہ اراکین ہیں: فعولن، فاعلن، فاعلاتن، مفاعیلن، مستفعلن، متفاعلن اور مفاعلتن، تمام بحور ان الفاظ میں سے ایک یا دو الفاظ پر مبنی ہوتی ہیں۔ کبھی صرف ایک ہی لفظ ہوتا ہے جیسے بحرِ رمل: فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن (دوبار) بعض اوقات دو الفاظ استعمال ہوتے ہیں جیسے:

بحرِ منسرح: مستفعلن، مفعولات، مستفعلن، مفعولات (دوبار)

بحور وہ فارمولے ہیں جن کے مطابق شعر بروزن کیا جاتا ہے۔ تاہم شعر میں اس کا التزام رکھنا بھی آسان نہیں۔ ایسی صورت میں شعر بے وزن قرار دیا جاتا ہے۔ وزن کا تعین کرنے کو تقطیع (عربی: اسم مونث ٹکڑے کرنا) کہتے ہیں۔

بعض اوقات شعوری یا غیر شعوری طور پر اوزان کے لیے مقرر کردہ حروف میں یا تو کمی بیشی ہو جاتی ہے یا کوئی متحرک حرف ساکن ہو جاتا ہے یا پھر ایسے حرف کا اعلان ہو جاتا ہے جس کا اعلان نہ ہونا چاہیے تھا جیسے ل کا ان بن جانا۔ ان سب کو زحاف (عربی: واحد، زحف) کہتے ہیں۔ زحف کا لغوی مطلب ہے تیر کا نشانہ سے ہٹ جانا یعنی شاعر بھی بحر کی صراطِ مستقیم سے ہٹ گیا۔ زحاف سے وزن میں تو فرق آتا ہی ہے بعض اوقات تو بحر تک تبدیل ہو جاتی ہے جس کے نتیجہ میں:

بحرِ رجز میں ڈال کے بحرِ رمل چلے

جیسی بات ہو جاتی ہے۔

اساتذۂ فن نے 48 زحاف جائز قرار دیے ہیں۔

ژرف نگاہی سے جائزہ لینے پر یہ امر واضح ہو جاتا ہے کہ بیشتر بحروں کے لغوی معانی ان کی اساسی صفت کے مظہر قرار پاتے ہیں:

ہزج: خوش آہنگ غالب کے الفاظ میں فردوسِ گوش

رجز: میدانِ جنگ میں اسلاف اور اپنے شجاعانہ کارناموں کا فخریہ بیان۔
رمل: دوڑنا، بوریہ بُننا۔
کامل: یہ بحر زحافات کے بغیر مکمل صورت میں استعمال ہوتی ہے۔
وافر: شعراء کی مرغوب بحر، اس میں بکثرت اشعار کہے گئے
مُتقارب: قریب ہونا۔
متدارف: ملنے والے
منسرح: آسان
مضارع: مشابہہ، منسرح اور ہزج سے مشابہت کی بنا پر یہ نام دیا گیا۔
مقتضب: کسی چیز سے نکالا یا کاٹا ہوا۔ یہ منسرح سے نکالی گئی تھی۔
مُجتث: جڑ سے اکھاڑ دیا۔ یہ بحر خفیف سے نکلی
طویل: زیادہ طوالت کی وجہ سے۔
مَدید: دراز اور کھنچا ہوا۔
بَسیط: بچھا ہوا۔
سریع: جلدی، تیزی۔
خفیف: ہلکا۔
جدید: خلیل ابن احمد کی اختراع کردہ بحروں کے بعد یہ بحر وضع کی گئی اس لیے جدید کہلائی۔
قریب: مضارع اور ہزج کے ارکان کے قریب ہونے کی وجہ سے۔
مشاکل: ہم شکل۔ مانند، بحر قریب سے قریبی مشابہت کے باعث۔

بحور کے ارکان کی بدولت شعر میں صوتی حسن پیدا ہو جاتا ہے۔ ارکان یوں ہی بغیر سوچے سمجھے نہ وضع کیے گئے تھے بلکہ ایک طرح سے یہ بھی فارمولہ ہی ہیں کہ ارکان کے حرفوں کی تعداد مقرر ہے۔ پانچ حرفی ارکان کو خماسی (خمس: پانچ) جسے فعولن اور فاعلن یہ ارکان تعداد میں آٹھ ہیں جبکہ سات حروف پر مشتمل چھ ارکان سباعی (سبع: سات) کہلاتے ہیں جیسے مفاعیلن، مستفعلن، مفعولات، فاعلاتن، متفاعلین مفاعلتن۔

اوزان کے ضمن میں سید قدرت نقوی لکھتے ہیں:

''وزنِ حقیقی سے مراد یہاں عربی اوزان ہیں ورنہ عبری، سریانی اور قدیم فارسی میں اوزان تھے جنہیں ''ہجائی اوزان'' کہا گیا ہے۔ دنیا کی ہر زبان میں ان کے اپنے اوزان پائے جاتے ہیں جیسے سنسکرت اور ہندی اوزان ہیں کہ جن کا

نظام ماترائی ہے۔"

(حوالہ سابق۔ص:294)

بحور اور ارکان کی اساس صوتیات پر استوار ہے تا کہ کلام موزوں رہے۔ شعر کے سننے سے خوش آہنگی کا احساس ہو اور بر وزن الفاظ حسنِ ترتیب سے موسیقی کا تاثر پیدا کر سکیں۔ جب شاعر شعر کہتا ہوا بھٹک کر ایک بحر سے دوسری بحر میں چلا جائے تو اس غلطی کو تحریداور بدآہنگ ارکان کو استعمال کرنا تخلیع کہلاتا ہے۔

وزن اور دیگر لوازمِ شعری کے ضمن میں ن۔م۔راشد نے ان خیالات کا اظہار کیا:

"وزن و قافیہ اور ردیف و استعارہ بعض اوقات ممکن ہے تخیل کے لیے معاون ثابت ہوں لیکن اگر تخیل ان کا اسیر ہو کر رہ جائے تو پھر شعر نہیں رہتا۔ دراصل وزن و قافیہ کی حیثیت تو عصا کی سی ہے۔ اگر تخیل جوان ہے تو اسے وزن اور قافیے کے عصا کی ضرورت نہیں۔"

بحوالہ: "حسن کوزہ گر" از ڈاکٹر تحسین فراقی (لاہور:2010۔ص:109)

مزید مطالعے کے لیے ملاحظہ کیجیے:

سمیع اللہ اشرفی، ڈاکٹر "جدید مشترک اوزان" (کراچی:1989ء)

ooOoo

۵

ہائیکو:

جاپان کی مقبول صنفِ سخن ہائیکو کے مطالعہ سے پیشتر جاپانی شاعری کے بارے میں کچھ جاننا سودمند ہوگا۔

جاپانی شاعری کے قدیم ترین نمونے ہم تک دو کتابوں ''کوجی کی'' (Kojiki) اور ''نی ہونگی'' (Nihongi) کی وساطت سے پہنچے ہیں۔ ان دونوں کتابوں میں جاپانی گیت، نظمیں اور غنائیے ہیں۔ بعض گیت تو اتنے پرانے ہیں کہ ان کے متعلق یہ دعویٰ کیا گیا ہے کہ وہ چھٹی صدی قبل مسیح کے دور کے نمائندہ ہیں۔ ان کی ترتیب وتدوین 712ء اور 720ء میں کی گئی تھی اور ہر دو کی منتخب منظومات سنِ ترتیب سے تین صد برس قبل کی ادبی کاوشیں ہیں۔ ان کتابوں میں 235 نظمیں ہیں لیکن اگر ادبی حیثیت سے ان کا جائزہ لیا جائے اور اصولِ نقد پر انہیں پرکھا جائے تو ادب کے طالب علم کو سخت مایوسی ہوتی ہے کیونکہ ان میں نہ تو خیالات کی ندرت ہے نہ اظہار کی جدت۔ بس انہیں صرف اسی لیے اہمیت ہے کہ یہ قدیم ترین نظموں کا انتخاب ہیں۔

جاپانی شاعری کا بطور صنف جس کتاب سے آغاز ہوتا ہے اس کا نام ''مانوشو'' (Manyo Shu) ہے جس کا اردو میں مطلب ''دس ہزار پتوں کا مجموعہ'' ہے اور اسے اوٹومونویاکاموچی (Otomo No Yakamochi) نے ترتیب دیا تھا۔ اس کا انتقال 785ء میں ہوا تھا۔ گو اس مجموعے کی بعض نظمیں چوتھی یا پانچویں صدی کے دور سے تعلق رکھتی ہیں مگر اکثریت ایسی ہے جو 670ء اور 759ء کے درمیان لکھی گئی تھیں۔ اس میں 4173 ''تانکا'' (Tanka) مختصر گیت اور 324 ''ناگاوتا'' (Naga-uta) طویل گیت ہیں۔

تانکا پانچ مصرعوں کی نظم ہوتی ہے۔ پہلے اور تیسرے مصرع میں 15 ارکان ہوتے ہیں، باقی میں سات اور اظہار کی یہی وہ تکنیک ہے جسے جاپانی شعراء کی اکثریت نے اپنایا ہے۔ اگر اس سے ہٹ کر کسی نے کسی اور انداز سے کچھ کہنے کی کوشش کی بھی تو وہ ناکام رہا۔ چنانچہ اس کتاب میں جن طویل گیتوں کا انتخاب کیا گیا ہے، وہ اثر کی گہرائی، جذبے کی شدت اور خیالات کی رفعت کے لحاظ سے تانکا کے پاسنگ نہیں اور شاید

یہی وجہ ہے کہ آٹھویں صدی سے لے کر اب تک اس کا جاپانی شاعری پر راج چلا آ رہا ہے۔ طویل گیت میں ہر مصرع باری باری 5 اور 7 ارکان پر مشتمل ہوتا ہے۔

''سے دُوکا'' (Sedoka) تانکا ہی کی تبدیل شدہ تکنیک کا حامل ہے۔ اس کے چھ مصرعوں میں ارکان کی ترتیب 7-7-5-7-7-5 ہوتی ہے لیکن تانکا کے اختصار کے حسن کے سامنے اس کا دیپ بھی نہ جل سکا اور آٹھویں صدی کے قریب ہی افقِ ادب سے ناپید ہو گیا۔

''گو'' کو جی کو'' اور ''نی ہونگی'' کی نظموں کے مصرعوں میں بعض اوقات تین سے نو ارکان بھی استعمال کیے گئے ہیں لیکن ترجیح 5 اور 7 ارکان ہی کو دی گئی ہے بلکہ بعض مختصر ترین نظمیں بھی ملتی ہیں جن کے تین مصرعوں کی ترتیب 7-7-5 ارکان ہے۔ مثلاً یہ نظم دیکھیں:

خوبصورت (بادل)
میرے گھر کی سمت سے
اُٹھے اور بڑھے (آ رہے ہیں)

قدیم شاعری میں دو شاعروں کے نام بے حد ممتاز اور نمایاں ہیں۔ ان میں سے پہلا ''کا کی نوموٹو نوہی ٹومورو'' (Kakinomto no Hitomoro) (متوفی 729ء) ہے۔ اسے شاعری کا روحانی ''مرشد'' سمجھا جاتا ہے۔ دوسرے کا نام ''یامابی نو آ کاہیٹو'' (Yamabe no-a Kahito) (720-750ء) ہے۔ یہ بھی شہرت اور عظمت کے لحاظ سے پہلے کا ہم پلہ ہے۔

دسویں صدی کے اوائل میں جاپانی منظومات کا دوسرا عظیم مجموعہ ''کوکن شو'' (Kokin-Shu) (قدیم و جدید) ''کی نو'' نے مرتب کیا۔ یہ مجموعہ شہنشاہ ''دیگو'' کے حکم سے تیار کیا گیا تھا اور اس میں 1111 نظمیں ہیں۔

جاپانی شاعری کے دوسرے مجموعوں میں سے Hyakuninisshu بہت مشہور ہے کیونکہ اس کے انگریزی ترجمے نے جاپانی شاعری کے حسن کو دوسرے ممالک سے روشناس کرایا۔ اس میں ایک سو شعراء کی ایک سو منظومات کو اس نقطۂ نظر سے ترتیب دیا گیا ہے کہ جاپانی شاعری کا کاروانِ خیال تمام منازل عبور کرتا نظر آ جائے۔ اسے ''ساداۓ'' (Sadda-Iye) نے مرتب کیا تھا۔

جاپانی شاعری کا اگر سرسری نظر سے بھی جائزہ لیا جائے تو وہ چیز جو سب سے زیادہ قاری کو متاثر کرتی ہے، وہ ہے انسانی جذبات کی فطرت کے ساتھ ہم آہنگی۔ تمام دنیا کے غنائی ادب کی طرح جاپانی شاعری میں بھی غمِ جاناں نمایاں ہے اور ہلکے پھلکے مصرعوں میں جاپانی شاعر اپنے محبوب کے حسن، جفا، ہجر و وصال غرض کہ تمام کیفیات، جذبات اور احساسات اور پھر ان سب کے ردِعمل کو الفاظ کی قید میں لانے کی

کوشش کرتے ہیں مگر جو عنصر انہیں دوسروں سے ممتاز کرتا ہے وہ ہے ان کا فطرت کی طرف رجوع۔ بانس کے درختوں میں اٹکا ہوا چاند، ندی کا اچھلتا پانی، مسافروں کی طرح آوارہ بادل، غرض کہ نغمۂ محبت ہو یا نوحۂ غم جاپانی شعراء ہمیشہ فطرت کو پس منظر کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔

دوسری چیز جو نمایاں ہے وہ فطرت سے متاثر ہونے کا انداز ہے۔ انہوں نے صوفیا کی طرح فطرت کو مابعدالطبیعاتی انداز سے نہیں دیکھا اور نہ ہی ورڈز ورتھ کی طرح اسے فلسفیانہ رنگ دینے کی کوشش کی ہے بلکہ وہ اسے اسی انداز سے پیش کرتے ہیں جس سے ایک عام انسان متاثر ہوتا ہے۔ وہ پھول کے رنگ و بو، سرکنڈوں میں سرسراتی ہوا اور گھاس کے مخملیں فرش سے بہت متاثر ہوتے ہیں۔ وہ جو کچھ کہتے ہیں، حسیاتی انداز سے کہتے ہیں۔ وہ فطرت سے پیدا شدہ کیفیات کے تجزیئے اور متعلقہ تصورات کی عکاسی میں نہیں الجھتے۔

تیسری چیز یہ ہے کہ وہ فطرت کے حسن سے مبہوت تو ہو جاتے ہیں مگر ان تمام کیفیات کو بیان کرنے کی بجائے وہ صرف ایک لمحہ کے تاثر کو بیان کر دیتے ہیں۔ اس کی بڑی وجہ تکنیک ہے کیونکہ 5 مصرعوں میں وہ کوئی لمبی چوڑی کہانی نہیں کہہ سکتے۔ یہ بالکل ہماری غزل کے شعر والی بات ہے کہ ہر شعر جامعیت کے ایک بیان کا حامل ہو یا نہ مگر بات دو مصرعوں میں محدود رہے گی اور شاید اسی لیے جاپانی شاعری تمام دنیا میں ممتاز اور منفرد ہے کہ اس کا ایک جداگانہ اسلوب اور ادبی روایات ہیں۔

جہاں تک ہائیکو کا تعلق ہے تو یہ بھی تین مصرعوں اور 5+7+5 ارکان پر مشتمل ہوتی ہے۔ یہاں ارکان لکھا جاتا ہے تو اس ضمن میں وضاحت لازم ہے کہ رکن/ ارکان فارسی اور اردو بحروں کے اجزا کے لیے مستعمل ہیں جو جاپانی یا یورپین شاعری میں نہیں ہوتے۔ دراصل اس نوع کے مباحث میں رکن Syllable کے لیے استعمال ہوتا ہے۔

''ہائیکو: ایک مطالعہ'' میں ڈاکٹر محمد امین نے ہائیکو کی جو تاریخ بیان کی، وہ درج ذیل ہے:

''ہائیکو کی ابتداء کیسے ہوئی۔ اس سلسلے میں مختلف نظریات بیان کیے گئے ہیں۔ جاپان کی قدیم شاعری میں کاتا اوتا کے نام سے ایک صنف سخن ہے جو تین مصرعوں پر مشتمل ہوتی ہے اور جس کے ارکان کی ترتیب ہے۔5-7-7 ہائیکو اس کو ایک شکل ہے۔ بعض کے خیال میں جاپان کی طویل نظموں کے پہلے بند کو ہوکّو کہتے ہیں جو تین مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے اور وہاں بھی ارکان کی ترتیب 5-7-5 ہوتی ہے بعد میں اسے علیحدہ کر کے ہائیکو کا نام دے دیا گیا۔ بعض کے نزدیک ایک اور قدیم صنف شاعری تانکا پانچ مصرعوں کی ہوتی ہے جس کے ارکان کی ترتیب یوں ہے۔5-7-5-7-7 اس کے پہلے تین مصرعوں کو الگ کر کے ہائیکو کا نام دے دیا گیا ہے۔ معروف ہائیکو نگار اور ہائیکو

کے نقاد شکی کے خیال میں گین رو کے عہد سے پہلے بھی ہائیکو کی مثالیں ملتی ہیں مگر وہ تعداد میں کم ہیں اور زیادہ اہم بھی نہیں۔ بہر حال سولہویں صدی میں ہائیکو کی ابتداء ہو چکی تھی اور سترہویں صدی میں ہائیکو کافی مقبولیت حاصل کر چکی تھی۔ باشو (1694-1644) بوسن (1783-1716) اِسا (1827 1763) اور شیکی (1902-1867) نے ہائیکو کو فنی اور فکری اعتبار سے بڑی ترقی دی۔ ہائیکو کے ارتقاء میں ان کا عطیہ بڑا وقیع ہے۔ انہیں ہائیکو کے عناصر اربعہ کہا جا سکتا ہے۔

ہائیکو کے تین مصرعے مُسلّمہ ہیں مگر بعض شعراء نے چار مصرعوں پر مشتمل ہائیکو بھی لکھی ہے، ہے کی گودو، سے سن سوئی اور شیگے لو بوتا کایا ناگی نے چار مصرعی ہائیکو بھی لکھی ہیں:

جس دن ہم نے باز دیکھا
مندر کے صحن کے درخت پر
ایک پتنگ بھی
دور آسمان پر تھی (ہیکی گورو)
جنگ کا ڈھول سنو
اور مایوسی سے
خزاں پر
رحم کا نشان بن جاؤ (شیگے لو بو)

تین مصرعوں کی طرح 5-7-5 کی ترتیب کے ساتھ سترہ ارکان بھی ہائیکو کے ساتھ مخصوص ہیں مگر بعض شعراء نے ان میں بھی کمی بیشی کی ہے۔ بعض نے 5-5-3-5 کی ترتیب کے ساتھ ہائیکو لکھی ہے۔ سترہ سے کم ارکان کی ہائیکو بھی ملتی ہیں۔ مساوی الارکان ہائیکو بھی لکھی گئی ہیں۔ اس تنوع کے باوجود 5-7-5 کے ارکان ہی کو مقبولیت حاصل ہوئی۔

......شکی کے خیال میں ہائیکو میں چودہ سے لے کر تمیں آوازوں تک کی گنجائش ہے اور ہم اسے سترہ آوازوں سے زیادہ آوازوں والی ہائیکو کہہ سکتے ہیں۔ مثلاً پچیس آوازوں کی ہائیکو وغیرہ۔ جاپانی ہائیکو میں قافیہ نہیں ہوتا اگر قافیہ استعمال کر دیا جائے تو کوئی مضائقہ نہیں۔ ہیئت کے اعتبار سے ایجاز و اختصار اور کفایت لفظی ہائیکو کی سب

سے بڑی خصوصیت ہے۔سترہ ارکان ویسے بھی کم ہیں۔اس کے ساتھ سترہ ارکان کو کم سے کم الفاظ میں استعمال کرنے کو خوبی سمجھا جاتا ہے۔"

("ہائیکو:ایک مطالعہ" ص:29-27)

جاپان میں فطرت محض موسموں اور پھلوں، پھولوں کا نام نہیں بلکہ جاپانی خود کو فطرت سے ہم آہنگ سمجھتے ہوئے فطرت سے اپنی محبت و رغبت کا تخلیقی سطح پر اظہار کرتے رہے ہیں۔چنانچہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ جاپانی جمالیات فطرت کے بوقلموں نظاروں اور رنگوں سے عکسِ جمال اخذ کرتی ہے جس کا سب سے بڑا ثبوت جاپانی مصوروں کی پینٹنگز اور شاعروں کے ہائیکوز ہیں۔

چند مثالیں پیش ہیں:

آخری بلبل گا رہی ہے
گھنے بانسوں میں
بڑھاپے کا گیت

برف
جو ہم دونوں نے دیکھی تھی
کیا اس سال بھی گرے گی (باشو)

چیری کے درخت
اپنے حسن پر متفکر
اجنبی دوستوں کی طرح ہیں

کتنی حسین ہے
دروازے کے سوراخ سے
کہکشاں (اسا)

میری ہستی
گل داؤدی کے سامنے

ایک خاموشی ہے (شوادشی)

پتنگ کی آواز
آسمان پر نظر نہیں آتی
انگلی پر دیکھی جاتی ہے (سے شایاما گوچی)

سرما کے آبی پرندے
رہتے ہیں بغیر گھر کے
مرتے ہیں بغیر قبر کے (کاتو شوسن)

ڈاکٹر محمد امین کی محولا بالا کتاب سے لی گئی ان چند مثالوں سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ ایمائیت ہائیکو کی جان ہے۔ گنے چنے الفاظ اور تین مصرعوں میں منظر کی عکاسی یا منظر سے وابستہ جذباتی تلازموں کے نقوش ابھارنا آسان نہیں، اس مقصد کے لیے زبان پر مکمل گرفت کی ضرورت ہے کہ اسی سے ہائیکو کے اسلوب کی جمالیات کا رنگ چوکھا ہوتا ہے۔

ہجو (عربی: اسمِ مونث)

قصیدہ کے برعکس شاعری میں کسی کے عیوب گنوانا، مذمت کرنا، منظوم دشنام طرازی۔ شاعرانہ چشمک کی بنا پر ماضی کے شعراء (اور آج کے بھی) ایک دوسرے کی ہجو کرتے رہے ہیں۔ ہجو کا انداز بالواسطہ اور اسلوب میں کرختگی نہ ہو تو اسے ہجوِ ملیح کہتے ہیں جیسے غالبؔ نے خود کو ہدف بنا کر دراصل ذوقؔ پر چوٹ کی تھی:

ہوا ہے شہ کا مصاحب پھرے ہے اتراتا
وگرنہ شہر میں غالبؔ کی آبرو کیا ہے؟

ہجو کا ایک انداز ایسا ہے جس میں مبالغہ آمیز تعریف سے تنقیص کی جاتی ہے جیسے کسی کو احمق ثابت کرنے کے لیے اسے بے حد عاقل اور عالم و فاضل کہہ دینا۔

ہجو میں کیونکہ دشمن/ مخالف/ رقیب/ حاسد کی بے عزتی کے ساتھ ساتھ دلآزاری بھی مقصود ہوتی ہے اس لیے ہجو پایۂ ثقاہت سے گر کر دشنام کی سطح تک بھی آ سکتی ہے۔

دشنامی ہجو کے سلسلہ میں جعفر زٹلی نے خصوصی شہرت (یا پھر بدنامی) حاصل کی۔ مرد تو مرد اس نے

تو عورتوں کو بھی نہ بخشا۔ کلیات جعفر زٹلی ''زٹل نامہ'' میں ہجو دختر مرزا ذوالفقار بیگ کوتوال دہلی اور ہجو عصمت النساء بیگم اتنی فحش ہیں کہ مثال میں اشعار نقل نہیں کیے جا سکتے۔ دیکھیے:

رشید حسن خان (مرتب) ''زٹل نامہ'' (نئی دہلی: 2003ء)

سودا کیونکہ قصیدہ گوئی میں مہارت رکھتے تھے، وہی برعکس صورت میں ہجو نگاری میں بھی کام آئی اور خوب کام آئی۔ ''آبِ حیات'' میں ہجویات کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ تاہم اس ضمن میں میر، مصحفی، انشاء کا بطور خاص نام لیا جا سکتا ہے۔

آتش نے مشاعرہ میں ناسخ کے سامنے جو غزل پڑھی، وہ ہجوِ ملیح کی بڑی اچھی مثال ہے:

سن تو سہی جہاں میں ہے تیرا فسانہ کیا
کہتی ہے تجھ کو خلقِ خدا غائبانہ کیا

ہزل (عربی: اسمِ مذکر)

مزاحیہ مگر غیر سنجیدہ شاعری۔ ہزل میں مسخرہ پن، سوقیانہ انداز، یاوہ گوئی، بیہودگی، جنسی کنائے..... ہر طریقہ سے مزاح پیدا کیا جاتا ہے۔ ہزل کے بارے میں مولانا رومی کا یہ شعر ملاحظہ ہو:

ہزل تعلیم است آں راجد شنو
تو مشو برظاہرِ ہزلش گرد

ہندکو:

خاطر غزنوی ''اردو زبان کا مآخذ ہندکو'' میں رقمطراز ہیں:

''ہندکو کسی مخصوص علاقے یا شہر کی زبان نہیں ہے۔ یہ دریائے سندھ کے دونوں کناروں پر دور و نزدیک آباد لوگوں کی زبان ہے جو علاقائی یا جغرافیائی تغیر و تبدل اور بین الاقوامی لسانی فاصلوں کی بنا پر لہجے کی تبدیلی یا بعض تاریخی اثرات کی بنا پر لہجے میں ایک دوسرے سے ذرا مختلف ہو جاتی ہے لیکن لسانی اور بنیادی طور پر ایک ہے۔ اس زبان کا نام ''ہندکو'' دریائے سندھ سے مشتق ہے۔'' (ص: 1)

جیسا کہ کتاب کے نام سے ظاہر ہے خاطر غزنوی ہندکو کو اردو کا مآخذ قرار دیتے ہیں۔

ہندکو کے ضمن میں مختار علی نیّر مقالہ بعنوان ''ہندکو تاریخ کے آئینے میں'' (مطبوعہ: ماہنامہ ''ماہ نو''۔لاہور، جون 2005ء) میں لکھتے ہیں:

''مختلف ادوار میں وقفے وقفے سے وردستان کی سرزمین کی طرف آنے والے قبائل جب دریائے سندھ کے منبع کی طرف پہنچے جسے ہم گندھارا کا علاقہ بھی کہتے ہیں اور قدیم تاریخیں اسے وادیٔ سندھ کے طور پر بھی یاد کرتی ہیں تو پھر ان ژند بولنے والوں نے ''س'' مبدل ''ہ'' کے مصداق یہاں کے ہندوکش کو ہندوکش کہا۔ یہاں کی سندی کو ہندی کہا۔ یہاں کے سندو کو ہندو کہا اور یہاں کی زبان سندکو، کو ہندکو کہا۔ یہاں پر یہ بات یاد کرانا بھی ضروری ہے کہ اس لفظ ہندو کا آریہ سماجیوں سے کوئی تعلق نہیں۔ یہ تو ایران کے ان قبائل کے لیے بھی استعمال ہوتا تھا جن کے رنگ کالے ہوتے تھے۔ قدیم تواریخ سے ثابت ہے کہ ژند زبان کے اس تمام ہندکو سے پہلے بھی ہندکو مختلف پراکتوں اور ناموں سے موجود تھی۔ غرضیکہ 2234 سال قبل مسیح میں جب وردستان کی اس پراکرت کو ہندکو کا نام دیا گیا تو پھر اسی نام سے یاد کی جانے لگی..... قدیم مقدس ویدوں میں لکھی گئی زبان کے بارے میں ہندکو زبان سے زیادہ کوئی دعویٰ نہیں کرسکتا کہ وید اس زبان میں تحریر ہیں بلکہ اس قدیم زبان ہندکو میں ہزاروں سال بعد آج بھی ویدوں کے اکثر و بیشتر الفاظ کچھ ذرا تغیر و تبدل کے ساتھ اور کچھ من و عن موجود ہیں۔''

ہیئتی تنقید (Formalist Criticism)

ہیئتی تنقید..... وہ اندازِ نقد ہے جس میں ناقد صرف تخلیق کی ہیئت (Form) سے دلچسپی رکھتے ہوئے ہیئت کے تشکیلی عناصر کے حسن و قبح سے سروکار رکھتا ہے۔ مثلاً غزل پر تنقید میں غزل گو کے شعورِ زیست، شعارِ حیات، مخصوص تصورات، جدّتِ ادا وغیرہ سے صرفِ نظر کرتے ہوئے صرف یہ دیکھا جائے گا کہ شاعر نے غزل کی ہیئت سے مخصوص اصول و ضوابط کو کس حد تک ملحوظ رکھا ہے۔ اسی طرح دیگر اصنافِ ادب کا مطالعہ محض ان کی ہیئت تک محدود ہو کر رہ جاتا ہے۔ ہیئتی نقاد اصنافِ ادب کے لیے نئے اصول و ضوابط وضع کرنے کا کام نہیں کرتا۔ وہ تخلیق سے وابستہ جمالیاتی حظ کو صرف ہیئت سے مشروط قرار دیتا ہے اور اسلوب کی جمالیات سے اس حد تک دلچسپی رکھتا ہے جب لفظ ادب پارہ کی ہیئت کے ساتھ مل کر تاثر آفرینی کا کام کرے۔ ہیئتی نقاد

کو ادب کے اخلاقی، سیاسی، سماجی کردار سے بھی کوئی دلچسپی نہیں، گویا اسے ادب برائے ادب کے تصور سے متعلق سمجھا جا سکتا ہے۔ نفسیاتی نقاد کی مانند ہیئتی نقاد کو تخلیق کار کی شخصیت کے لاشعوری محرکات کی سراغ رسانی کا بھی شوق نہیں۔ اس ضمن میں ڈاکٹر محمد حسن لکھتے ہیں:

> ''ہیئت پرست تنقید نے اظہار کے نظریئے ہی کو سرے سے رد کر دیا۔ Express کا لفظ ہی کسی باطنی مفہوم یا جذبے یا تصور کو خارجی یا بیرونی شکل دینے کی طرف اشارہ کرتا ہے جبکہ ہیئت پرستوں کا خیال ہے کہ شاعری کسی قسم کے معنی یا مفہوم (جذبے، کیفیت یا خیال) کا اظہار نہیں کرتی بلکہ جذبہ، کیفیت اور خیال شاعری سے پیدا ہوتے ہیں یعنی شعر مفہوم، مضمون، جذبہ یا خیال کا تابع نہیں بلکہ یہ سب شاعری کے تابع ہیں۔''

(''ہیئتی تنقید'' ص:10)